



الادبولوجيا والأدب في سوريا

١٩٦٧ — ١٩٧٣

نبيل سليمان — بو علي ياسين

دار الحوار

مقدمة الطبعة الثانية

كانت ثقافتنا العربية وما زالت إلى حد بعيد حتى الآن تتميز عن ثقافات كثير من الاقوام الاخرى ، وخاصة في المجتمعات المتقدمة ، الاشتراكية منها والرأسمالية ، بغلبة العلوم الانسانية على العلوم الطبيعية والتقنية ، وبغلبة الأدباء واللغويين على وسائل الثقيف والاعلام . ففي الصحافة مثلاً نجد للمشتغلين بالأدب واللغة تأثيراً يتضاءل إلى جانبه تأثير الصحفيين أنفسهم ، ناهيك عن بقية المثقفين . وصحفنا ومجلاتنا تحفل بالأدب أكثر بكثير مما تحفل بالاقتصاد أو علم الاجتماع أو علم النفس أو التكنولوجيا وليس امر الكتب بأفضل . ففي الأسواق ، الغمر للكتب الادبية أولاً وثانياً . . . وفي وضع كهذا تستمد الجماهير ثقافتها الجديدة وتستعيد قسماً من ثقافتها الموروثة عن طريق الأدب والأدباء بالدرجة الاولى . وطبقاتنا الاجتماعية تبشر بأفكارها وتدعو لأخلاقها وتنشر نغط حياتها من خلال الاعمال الادبية والفنية أكثر مما تفعله من خلال سائر المؤلفات الاخرى ، ربما باستثناء الدينية . من هنا جاءت اهمية دراسة الأدب والأدباء في سورية من زاوية نظر اديولوجية .

لقد مر على صدور هذا الكتاب عشر سنوات . اثار (بعد فترة سكون قصيرة على مستوى سورية) ضجة كبيرة في أوساط الصحافة والمثقفين استمرت عدة سنوات^(١) . يكفي ان نشير ان ما كتب عنه «يعادل عدد صفحاته» ، كما عبر الناشر وقتذاك^(٢) . أغلب ما كتب كان معارضاً لما جاء فيه ، والقليل دافع عنه . وقد

-
- (١) قمنا بالاشتراك مع الصديق محمد كامل الخطيب بجمع النقاشات التي دارت في سورية حول «الأدب والادولوجيا في سورية» في كتاب بعنوان «معارك ثقافية في سورية ١٩٧٥ - ١٩٧٧» نشرته دار ابن رشد ببيروت عام ١٩٧٩ . وللأسف لم يتضمن الكتاب الاسهامات غير السورية .
- (٢) في مقابلة معه حول «أزمة الكتاب العربي» أجاب اسامة الغزي على سؤال عن العلاقة بين :

جاءت المعارضة ، بل لنقل الرفض ، بالدرجة الاولى من مثقفي البورجوازية الصغيرة ، وفي مقدمتهم بعض الذين تناولهم الكتاب . وكثيراً ، ما كان هذا الرفض مقروناً بانتقادات جارحة وشخصية . أما الدعم الاكبر فقد وجدناه غالباً لدى المثقفين غير الأدباء ، ولدى عامة القراء من غير المثقفين . وبما أثار شيئاً من المرارة فينا وقتذاك ، أن كثيراً من المثقفين المؤيدين لوجهة نظرنا أحجم عن التعبير عن رأيه علناً . بل إن بعض هؤلاء ساهم في الهجوم على الكتاب ، لكنه سار بعدئذ على نهجه . وعلى أية حال ، فقد لاقى الكتاب اهتماماً فاق ما توقعناه ، وحقق لنا شهرة لم تكن غايتنا على الاطلاق ، وما استطاعت ان توقعنا في هاوية التضخيم الذاتي والغرور .

بعد هذه السنوات الطويلة ، ما هو رأينا نحن المؤلفين بهذا الكتاب وما جاء فيه ؟ قد تكون كتاباتنا اللاحقة قد أجابت على هذا السؤال ، إنما بصورة عامة وغير مباشرة^(٣) . لذلك نستغل الآن هذه الفرصة لتقديم جواب واضح وصريح ومحدد :

أولاً :

النص الأدبي قابل للتناول من زوايا عديدة ، وإذا كان تقدم البحث وتحديث المناهج يطرّد قدماً ويوفر للنص الأدبي إضاءات جديدة ، فإن ذلك لا يخفي بحال السؤال عما بين النص والتاريخ ، عن تاريخية النص ، أي عن قوله الايديولوجي ، وخطابه لعصره وبشره . وإذا كان ثمة كثيرون يغلفون بالتخصص والعصرنة ما يتواتر من جديد ومهم في المشهد الادبي والنقدي العربي ، ويعزلون

النشر والصحافة : «إن أول رد فعل نتلقاه عن الكتاب يكون من الصحافة ، والكتاب الجيد هو الذي يثير ردود الفعل العميقة ، السلبية منها والايجابية . فمثلاً ، كتاب «الأدب والايديولوجيا في سورية» ، من انتاج دارنا ، اثار ردود فعل واسعة ، في كل الصحافة العربية ، وكتب عنه ما يعادل عدد صفحاته . وبالرغم من أن اغلب الكتابات قد هاجمت الكتاب ، الا انها تصلح لأن تكون مادة كتاب آخر يطرح قضية الأدب السوري من وجهة نظر موازية» . مجلة «البلاغ» البروتية ، العدد ١٨٤ ، ٢١ - ٢٨ تموز ١٩٧٥ ، ص ٥٢ .

(٣) بوعلی یاسین فی : نایبایع الثقافه ومشارب المثقفین ، دراسة منشورة فی مجلة : دراسات عربیة ، عدد كانون الاول ١٩٧٧ .

الى هذا الحد أو ذاك الانتاج عن شرطه العام ، ويغلقونه على شرطه الخاص ، فإننا نلحّ على العكس ونؤسس الحاحنا على الطبيعة الاجتماعية للثقافة ، وعلى ديمقراطيتها أيضاً . ولا ريب ان السؤال عن سخط من سخط على محاولتنا دراسة الهوية الطبقيّة للأدب في سورية فيما بين حربي ٦٧ - ٧٣ ، هو سؤال هام . وهو سؤال واجه وسيواجه المحاولات المماثلة لمحاولتنا في هذا الكتاب ، لأن الامر أولاً وآخرًا يتصل بالصراع الطبقي ، وليس بامتياز الابداع والمبدعين .

لماذا يمكن تصنيف السياسيين والاقتصاديين والفلاسفة وغيرهم الى تقدميين ورجعيين ، ولا يجوز ذلك في الأدب ؟ إننا نضع بين يدي من يرفضون هذا الصنيع ، المقتطف الصغير التالي من برتولد بريشت ، في نقده للجمال في قصائد بودلير : «بودلير هو شاعر البورجوازية الفرنسية الصغيرة ، في الزمن الذي بدا فيه واضحاً ان الخدمات الدنيئة التي قدمتها هذه البورجوازية الى البورجوازية الكبيرة ، إبان عمليات القمع الدموية التي راحت ضحيتها الطبقة العاملة ، لن تكون ثمّة مكافآت مقابلها»^(١) . إننا نفسر موقف المعارضين بواحد أو أكثر من الدوافع التالية :

١ - «عقدة الذنب» التي تولدت من انكشاف عورة البعض الذين كانوا يظنون انهم يقدمون أدباً تقدماً لا يأتيه «اليمن» من أي جانب من جوانبه ، وإذا بهم يرون بأن أعينهم انهم فعلاً ليسوا افضل من السياسيين الذين كثيراً ما هاجمهم تصريحاً أو تضميناً .

٢ - تخوف البعض من ان يصبح كتابنا مدرسة لحرق المحرمات الادبية ، بحيث يستطيع أي كان تناولهم من الناحية الايديولوجية ، بينما كان النقد سابقاً شبه مقتصر على الناحية الجمالية ، «حرفة» محفوظة الاسرار لدى النخبة من الأدباء وناقديهم بعيداً عن «الرعاع» . لقد انزلهم الكتاب من برجهم العاجي الذي فيه كانوا يتحصنون .

٣ - تسوية البعض بين شخصهم وأعمالهم الأدبية ، بحيث يصبح نقد أعمال

(٤) الفنون والثورة - ملاحظات حول العمل الادبي ، ترجمة ابراهيم العريس ، دار ابن خلدون ، بيروت ١٩٧٥ .

الأديب نقداً لشخصه . وهذه حالة مرضية لا يمكن مراعاتها . هكذا فهم البعض نقداً بأنه تهجم شخصي ، وفهم عبارات مثل «اقطاعي» ، بورجوازي ، بروليتاري . . . » بأنها شتائم أو مدائح ، دون ربط للمصطلحات بمدلولها الاجتماعية والاقتصادية السياسية ، رغم معرفته بها . وهذا دليل على ما للاتجاه التقدمي من تأثير في نفسية مجتمعنا ، وصل الى حد اعطى معه الوعي العام لهذه المفاهيم العلمية قيماً أخلاقية ، حتى ان العربي البورجوازي بواقعه الاجتماعي الاقتصادي يعتبر نفسه مهاناً إن أسماه أحدهم بورجوازيّاً . يريدون «البيضة وقشرتها» ، كما يقول العامة . يريدون مال البورجوازي ونفوذه ، ولا يتحملون نظرة الناس السلبية اليه .

٤ - وقبل كل شيء كان الموقف من كتاب «الأدب والادبولوجيا في سورية» في حالات معينة موقفاً من فكره العلمي الاشتراكي ، كان شكلاً ثقافياً للصراع الطبقي بين اليمين واليسار ، بين الرجعية والتقدم ، بين الاستغلاليين والشغيلة .

٥ - يضاف إلى ما سبق أن بعض التقدميين وجد في الكتاب ثغرات صغيرة أثرت سخطه ، وحجبت نظره عن الايجابيات الكبيرة في الكتاب ، فجاء حكمه عليه منطلقاً من هذه الجزئيات وليس من تقييم عام له . إن الحكم على الكل من الجزء خطأ شائع في بلادنا ، وهو الذي يجعل الكثير منا لا يقدر على التفريق جيداً بين الصديق والعدو .

ثانياً :

- لا شك أن في الكتاب بعض الثغرات والنواقص . وربما كان من عيوب الكتاب ان لهجته كانت حادة ، لنقل ، انه كان صدامياً . لكن هذه الحدة او الصدامية لم تكن لتجرفنا إلى طرح افكار لا تؤمن بها أو إلى إبداء آراء غير مقتنعين بها . وما أظننا ، لو عبرنا وقتذاك عن وجهة نظرنا بلهجة أكثر لطفاً ومراعاة ، كنا سنخرج بنتائج مغايرة لما توصلنا اليه . على ان الفترة التي الفنا فيها الكتاب ، حيث الركود السياسي والثقافي ، والتوجه الحديد الذي كان له ، يفسر الى حد بعيد تلك الحدة والصدامية . لقد كان عليه ان يُثير ويُغضب ، كي يوقظ ويؤثر ! فلا يمكن أن تنبذ الراحل المؤلف وتطرح الحديد الغريب بالمسالة والمسيرة ، بل بتعرية الراحل

وترذيله والاجهار بالجديد وتمجيده ، بالهجوم الجريء ، وحتى الاستفزاز . لعله مضى الآن ذلك الزمن ومضت معه الضرورة الصدمية في هذا المجال ، وسنظلم الكتاب لو قيّمناه بمتطلبات زمننا هذا .

ثمة ثغرة اخرى في الكتاب . وهي ان تركيزنا على الفكر الذي يطرحه الأديب في أعماله ، والطبقة التي يمثلها ، جعلنا لا نبرز بما فيه الكفاية المفعول التقدمي الذي ربما أحدثه العمل المدروس من خلال عرضه الصادق لواقع المجتمع وظروف الفرد العربي . لقد اشرنا في الكتاب مراراً الى هذه الناحية ، لكن اشاراتنا لم تكن متناسبة مع اهمية هذه الناحية ، كما يبدو لنا الآن . على ان هذا لا يجوز ان يوهما بوجود حالة بلزائية لدى الادباء الذين درسناهم في الفترة الموضوعية للبحث . ولا نظن انه يوجد بلزاك عربي واحد في العصر الحديث . كذلك وبفس السبب اهملنا بعض الشيء مسألة «ثورية الشكل الأدبي» وتأثيرها العكسي على المضمون . لقد نالت هذه الناحية اهتمامنا الخاص في دراسة زكريا تامر ، لكن ثورية الشكل تعارضت هنا مع متطلبات كل من الواقع الجماهيري والابداع الفني ، إذ رأينا ان هذا الادب الكوايبي محدود الأفق ، وانا لشكل السريالي يبعد هذا الأدب عن الجماهير العربية ، وان رفض اية سلطة على الاطلاق هو طوباوية غير بناءة . . وما زلنا عند هذا الرأي الذي برهنت السنوات السابقة على صحته .

ان منهجنا النقدي يستند - فيما يستند - الى فهم الواقع او المجتمع الذي يتحدث عنه الاثر الأدبي المدروس . وبالتالي فإن الخطأ في فهم هذا الواقع او المجتمع يسيء بهذا القدر او ذاك الى عملية النقد الأدبي وقد يوصل الى بعض الآراء غير الصحيحة حول هذا الأثر . ومما يزيد في اهمية هذه الناحية ان بعض الآثار الادبية تؤدي - فيما تؤدي - عرض الواقع ونقده . هذا يبين من جانب آخر مدى الارتباط ما بين الأدب والمؤلفات الاجتماعية الاقتصادية والسياسية ، وحتى التاريخية . لكننا نلاحظ ان التأليف الأدبي العربي ، رغم قلته النسبية ، يبقى متفوقاً على اي ابداع فكري اخر ، كما اشرنا في البدء . أما اقل القليل فهي الدراسات الاجتماعية الاقتصادية حول المجتمع العربي السوري ، من حيث توزيعه الى طبقات وشرائح وفئات اجتماعية ومن حيث علاقات الملكية والاستغلال . . . وما الى ذلك ، اي حول طبيعته التطبيقية . وبما ان مثل هذه الدراسات ليست هدف

الناقد الأدبي ، بل من مستلزمات عمله ، لذلك يرى نفسه شبه اعزل في هذه الساحة ، او - على الاقل - ضعيف التسلح . لقد تحسن الوضع الآن في منتصف الثمانينات قليلاً عما كان عليه في أوائل السبعينات ، وما زالت توجد ثغرة كبيرة في هذا الجانب من المعارف العربية .

لقد وجه النقد الينا من زاوية فهمنا للمجتمع السوري والتاريخ العربي الاسلامي . ونحن نرى الآن ان القليل من هذا النقد كان محققاً ، وأكثره غير صحيح . تحدثنا في الكتاب احياناً عن «الاقطاع» في تاريخنا العربي الاسلامي ، لكننا لم نعط هذا الاقطاع مضمونه الاوربي ، فكان ذلك خطأ في استخدام المصطلح اكثر منه سوءاً في فهم النظام الاجتماعي الاقتصادي . على ان أكثر ما شغل الكتاب من الناحية الطبقية هو البورجوازية الصغيرة . بهذا الصدد ورد في كتابنا ان البورجوازية الصغيرة تشكل أكثرية المجتمع السوري ، مما اثار نقداً شديداً لدى بعض الكتاب التقدميين . في هذا الرأي استندنا وقتذاك الى دراسة احصائية تعود ارقامها الى عام ١٩٦٨^(٥) . كان مجتمعنا في اوائل السبعينات في مرحلة انتقالية سريعة ، والتحولات الجارية تسبق بكثير امكانيات اي باحث واي احصاء في رصدها علمياً ، وتحتاج الى اهتمام أكبر من المثقفين عامة ومن الاحزاب السياسية . على اية حال ، الدراسة المذكورة اكدت ذلك ، ولم يكن هناك مرجع آخر حول هذا الأمر . ومع ان الصورة قد تغيرت الآن بلاريب ، فإننا نطرح الموضوع من جديد ، لأن هذا يساهم ايضاً في فهم الواقع الحالي ، إلى جانب انه يدعم وجهة نظرنا . لقد قيل في نقدنا وقتذاك : ليس هناك شعب في العالم تشكل البورجوازية الصغيرة أكثرية . وها نحن ننقل مقتطفاً من ماركس يدحض هذا الزعم . نقرأ في الكتاب الاول من «رأس المال» . الفصل الرابع والعشرين :

«في إنكلترا زالت التبعية القنّية عملياً في اواخر القرن الرابع عشر . وكانت اغلبية السكان الهائلة تتألف آنذاك وبقدر اكبر في القرن الخامس عشر - من فلاحين احرار لهم استثمارات مستقلة ، أيأ كانت الياغطات الاقطاعية التي تختفي وراءها

(٥) بعنوان : موقع الطبقة العاملة في المجتمع السوري ، نشرت في مجلة : دراسات عربية ، عدد تشرين الاول ١٩٧١ .

ملكيتهم» . ويورد في حاشية الاستشهاد التالي على هذه المعلومة : «و قد حَسَب أن عدد الاشخاص الذين يحرثون ارضهم الخاصة كان أكبر من عدد مستأجري اراضي الغير» .

ثالثاً :

- وجهت إلى الكتاب اتهامات جرى التعبير عنها بمصطلحات «المكارتية» و «الجرانوفية» و «الستالينية» ، حيث استخدمت هذه المصطلحات في غير معناها ، بل اعطيت مدلولاً واحداً ، رغم ما بينها من اختلاف . لقد كانت المكارتية شكلاً داخلياً فاشياً للحرب الباردة التي قامت بعد الحرب العالمية الثانية بين المعسكرين الرأسمالي والاشتراكي . وكانت الجدانوفية تطبيقاً للستالينية في الثقافة . المكارتية كان همها القضاء على اي ارهاص ديموقراطي تقدمي ، وذلك بالحرمان من العمل والقمع البوليسي والبيروقراطي تحت مظلة القانون . اما الجدانوفية فقد جعلها حرصها الوصائي على تقدمية الفكر والفن تفرض بقوة الدولة اشكالاً ومضامين معينة تعيق الابداع .

من الواضح إذن أن هذه المصطلحات بعيدة عن المجال الذي استخدمت فيه . فكل ما فعلناه اننا في نقدنا الايديولوجي للادب قلنا للأعور انه اعور بعينه ، كما يعبر العامة .



يرسم الكتاب مفصلاً في مسار الأدب والنقد في سورية ، نظراً لما كان عليه الوضع من قبل ، حيث الركود النقدي وغياب الصوت (الاشتراكي العلمي) في النقد الأدبي السوري . لقد قام بمهمة سبق اليها كثيرون في اقطار اخرى . فخصّ الحياة الادبية والثقافية في سورية ، وفجر معارك ثقافية هامة ، مهما اعتورها من سلبيات ، إذ دار القول عميقاً وعالياً في قضايا وظيفة الأدب وايدولوجية الأديب وطبقية الأدب واستقلالية النص وشعبية وجاهيرية الانتاج الثقافي وسوى

ذلك . . . (٦) . وخلال العقد الذي مضى على ظهور الكتاب ظلت هذه القضايا في الواجهة . ورغم نفاذ الطبعة الاولى منه منذ عدة سنوات ، فقد ظل مثير اهتمام المشتغلين بالانتاج الأدبي والنقدي والفكري عامة ، وبخاصة لدى الأصوات الجديدة ، ولا ريب لدينا ان كتابنا قد تعمق جراء ذلك ، وتفتق القول الذي ابتدأه افضل فأفضل .

إن القضايا التي أثارها الكتاب لا زالت الأكثر حرارة وجذرية في حياتنا الثقافية ، ليس على مستوى سورية وحسب . ومن هنا يجد حضوره مجدداً بين يدي القراء مبرره . ولأنه شكل منعطفاً في حركة النقد الأدبي السوري ، وغداً بالتالي علامة تاريخية ، لذلك آثرنا ان نعيد طباعته كما هو ، دون اي تغيير ، سوى ما أوجبه الأخطاء المطبعية . لقد فعلنا ذلك على الرغم من الإغواء الكبير الذي يخاتل كل مؤلف اذ ينشد إغناء كتابه في كل طبعة جديدة .

نبيل سليمان - بوعلي ياسين
اللاذقية ، نيسان ١٩٨٥

(٦) من بين شواهد جمة على ما تركه الكتاب من آثار ما ذكره جلال فاروق الشريف من أن هاني الراهب قد كتب روايته (الف ليلة وليلة) وهمه ان يثبت انه ليس ما قاله فيه النقد الصارم لكتاب الأدب والايديولوجية في سورية ، من خلال روايته الثانية (شرح في تاريخ طويل) . انظر ان الادب كان مسئولاً ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٨ ، وكذلك مجادلة نبيل سليمان للشريف في : مساهمة في نقد النقد الادبي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ١٠٨/١٠٧ .

مقدمة الطبعة الأولى

كثر القول في اسباب خفوت صوت النقد في سورية ، والبلدان العربية عامة ، على الرغم من وجود حركة ادبية ناشطة نسبيا . والواقع ان ركودا نقديا وفكريا عاما يرين منذ هزيمة حزيران ١٩٦٧ . بل ان ركودا سياسيا هو الآخر كان قائما حتى نهاية عام ١٩٧٣ ، عبر عنه الصحافيون والسياسة وقتذاك بـ « حالة اللاسلم واللاحرب » بيننا وبين الامبريالية والصهيونية . ونراه الان وبشكل مطرد في المصالحات الطبقية مع الرجعية في الداخل ، ومع الاوليغارشات العربية . ويمكن رصد هذا الركود السياسي ، او هذه الردة السياسية ، في انشغال الفرد بنفسه ، على طريق جمع وزيادة الثروة ، ضمن حالة طاغية من الجنون الراسمالي ، والكلب البورجوازي ، وانهيار القيم الاخلاقية لصالح الانانية والنفعية والانتهازية والنفاق « الثوري » .

ان النقد — كما يقول محمود امين العالم — مرتبط بنضج الحركة الفكرية عامة ، وهذه مرتبطة بدورها بنضج الصراع الاجتماعي بمعناه الشامل، اي بجانيبه : الخارجي المضاد للامبريالية ، والداخلي المضاد للسلطة الطبقية . ف « حاصر النقد ومستقبله في هلاء البلاد رهن بحاضر الحركة الفكرية والاجتماعية ومستقبلها كذلك » (١) .

في مثل هذا الوضع ينتظر المرء من « المثقفين » ، وبينهم الادباء، ان يكونوا الصوت النشاز ضمن جوقة تضليل الجماهير . الا ان قيامهم بمثل هذا الدور يتعلق بأمرين : اولهما مدى كونهم خارجين عن ساحة اللعب هذه ، اي غير مشاركين بالكلب والتضليل ، والاخر هو مدى كونهم

(١) حوان مع محمود امين العالم ، في : الطليعة (الدمشقية) ، العدد ٣١٩ ، ايلول ١٩٧٢ ، ص ٣٦ .

قادرين على السير ضد التيار . تحدده في ذلك وتدفعهم عوامل عديدة ،
اهمها : الاصل او الانتماء الطبقي ، المقدرة الثقافية والنفسية على فهم
الواقع ، الارادة في التغيير ... الخ .

في الواقع ، وعلى صعيد نقد الادب ، نرى امانا في سوروية الصورة
التالية :

١ - تيار اكاديمي ، أسوا نماذجه ما حاضر به جميل صليبا على طلبة
معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة ، وجمعه من ثم في كتاب
« اتجاهات النقد الحديث في سورية » . اما افضل عطائه فهو محاولات
حسام الخطيب الحثيثة في جعل الاكاديمية (الجامعية) اكثر حيوية
واقعية .

٢ - تيار نظري - ان صح التعبير - يعني بالكتابات والمناقشات
النقدية النظرية ، والفربية خاصة ، مرددا ان ما في الساحة الادبية لا
يرقى الى مستوى النقد . وبرز من يمثل ذلك خلدون الشمعة .

٣ - تيار ثالث يهتم بالنقد التطبيقي المؤسس على ارضية نظرية (غير
ماركسية) ، وهذا التيار له منطلقاته وغاياته وطرائقه التي تحتل دراسة
مطلوبة ، موضعها ليس هنا . وفي رأس من يمثل هذا التيار : محي الدين
صبحي وجورج سالم .

٤ - مراجعات نقدية في الصحافة اليومية والدوريات ، تجمع بين
تقييضي اثنين ، ففيها ما لا يخلو من اناة ودقة ، وفيها ما لا يجوز ان يسود
بياضا بحال من الاحوال . والاسماء هنا تكاد لا تحصر .

اما موقع دراستنا من هذا كله ، فلعل فيما يلي ما يحدده .

لقد كان التساؤل التالي هو الدافع الاساسي للقيام بهذه الدراسة
المطولة : اذا كانت الحركة الشعبية والوطنية قد تعثرت ، واذا كان المفكرون
بغالبيتهم انتهازيين او غير علميين ، والساسة تجريبيين او مضللين ...
فهل نرى الادباء في مستوى افضل ؟ هل كان هؤلاء اقل تلاعبا بوعي
الجماهير من سواهم ؟ .. ان اللبوس الجمالي للادب ، ولبقية الفنون ، قد
يحجب عن انظارنا الكثير من الامور الهامة ، قد يرينا الليل نهارا ، واللذة
عذابا . فالفنون هي اكثر قدرة على التمويه والخداع ، على تزييف الوعي ،
من فروع الثقافة الاخرى . ولقد سعينا من اجل كشف هذا اللبوس ، كي
نوفر للنظر اقصى حدة ممكنة ، فيسبر بموضوعية موقف الاديب . لقد
اردنا ان نعرف بموقع الاديب من مصالح الجماهير العربية ، ومن معضلات

حركة التحرر الوطني في سورية والوطن العربي في المرحلة الراهنة ، وكذلك برؤيته للمستقبل .

لم ننتقل فيما قصدنا من احكام مسبقة ، بل من النصوص المدروسة . ولقد تم عملنا على صعيدين متكاملين ومتداخلين : عرض النصوص ، ونقدها . اما عرض النصوص ، فهو مخالف بطبيعته ، كاعادة بناء وتمثل للعمل الادبي ، للنص الاصلي . انه قراءة جديدة ، وفهم خاص للنص ، يوضحه ، ويحل رموزه ، ويضع النقاط فيه على الحروف .. فيبين تناقضاته ، ويكشف تمويهاته ، وقد لا يكون في هذا ما يرضي الاديب ، او ، والحالتان طبيعيتان ، اذ ليس من النادر ان يكتب الاديب شيئا يقع الدارس على سواه ، شبيهه او مخالفه . ان صنيعنا هذا ، هو التأثير الاول على القارئ ، اذ يضعه في الطريق الذي يريده الدارس . ويمهد في الوقت نفسه للعملية التالية ، المهمة والاساسية . واما النقد ، فيتوجه اعتمادا على ما سبق الى قوام النص ، والسئ تشكيلاته ، ليكشف افكاره الدعائية ، والتحريضية (خاصة) ، وليتعامل مع حركات صاحبه ، مع نماذجه الانسانية والمعاناة والتجارب التي يقدم ، وليجمل ذلك اخيرا في نظام متكامل هو ايدولوجيا الاديب .

والواقع انه فيما بين العرض والنقد ، يكمن اصعب ما يصادفه الناقد ، وهو الربط النقدي والجدلي بين الشكل والمضمون ، اي تناول العمل الادبي كوحدة واحدة ، ونقده على هذا الاساس ، في سبيل الوصول الاسلام الى ايدولوجيا الكاتب . ان صعوبة مهمة كهذه ، لا تتجلى في التلازم بين معرفة الناقد بالصفة الادبية ، ومعرفته بالعلوم الانسانية فحسب ، بل هي ايضا رهن بكون مقاييس الربط بين الشكل والمضمون قليلة، وفضفاضة، وغير ثابتة ، وتعتمد على الحدس ، قدر ما تعتمد على المعرفة . وبقينا ، ان الحدس ليس بالضرورة بعيدا عن العلم ، الا انه صعب المراقبة ، ويشترط لصحته توفر تجربة كبيرة ، مع ملكة نقدية علمية صارمة . ثمة جمهرة من الادباء يفصلون فصلا تاما بين الايدولوجيا والادب ، وهم لذلك ان يقبلوا بأن تربط الاعمال الادبية بفكر او شعور او طموح اية طبقة اجتماعية كانت . نحن لا نريد ارضاء الادباء والنقاد التقليديين او الرجعيين الجدد . اننا نريد ان نضع كل اديب في موقعه من الهرم الطبقي للمجتمع العربي السوري ، فمن حق القارئ ان يعرف لمن يقرأ . ومن حقنا نحن - مع كل الاحترام والتقدير للادباء المعنيين - ان نساعد القارئ للتوصل الى هذه

المعرفة . ومع ذلك فعملنا هذا ليس شهادة حسن او سوء سلوك اجتماعي ، ولا هو تقييم للمستوى الادبي .

لقد انصب جل اهتمامنا ، اذن ، على مضمون الاعمال الادبية المدروسة ، دون ان نفعل « الشكل » ، وذلك لادراكنا الارتباط القوي بين الشكل والمضمون . هنا نرى مع ارنست فيشر (١) ان ثمة تأثيرا متبادلا بين الشكل والمضمون ، الا ان « المضمون هو الذي يولد الشكل وليس العكس » . و « الشكل هو التعبير عن حالة الاستقرار التي يمكن باوغها في وقت معين » . اما المضمون فصفته المميزة هي الحركة والتغير . « وكثيرا ما يحدث ان يعبر عن المضمون الجديد في الاشكال القديمة » ، لكن لا يلبث المضمون الجديد بعد زمن ان يحطم الاشكال القديمة ويخلق اشكالا جديدة مكانها . في الوطن العربي ثمة اتجاه قوي للاهتمام بالشكل دون ، او قبل ، المضمون . وهذا اتجاه رجعي ، ومحاولة خبيثة لأصرف الانظار عن الفايات المشبوهة ، والافكار الهادمة ، التي يحتويها هذا الشكل . ان محاولة كهذه ، نجدها بقوة لدى دعاة الراسمال والامبريالية ، فهم لا يتحدثون عن المضمون الراسمالي للعالم البورجوازي ، بل يتجاهلونه ويصرفون النظر عنه الى شكله الديموقراطي . بهذه اللعبة يبدو الصراع بين الراسمال وقوة العمل كانه صراع بين الديموقراطية من جهة والغوضى او الديكتاتورية او الكليانية (التوتاليرية) من جهة اخرى .

ولقد حددنا موضوع دراستنا بنقد الادباء السوريين من خلال كتاباتهم في عام ١٩٦٧ . والاعوام الستة التي تلتها ، وذلك لسببين : اولهما تكني بحث ، غاية تضييق مجال البحث ، والاخر ينبع من قناعتنا بان الهزيمة الحزبرانية قد كشفت بشكل فاضح اوراق طبقة حاكمة ، مثلما فضحت من قبل حرب ١٩٤٨ الطبقة الاقطاعية - الراسمالية الكومبرادوية . لقد دلت الهزيمة الجديدة على انتهاء دور طبقة بكاملها في حركة التحرر الوطني والاجتماعي ، وتحولها الى طبقة معيقة للتقدم والاستقلال ، عدوة لقوة العمل ، متحالفة اكثر فاكثر مع الرجعية القديمة ، متصالحة اكثر فاكثر مع الامبريالية العالمية . لقد آن الاوان لصعود طبقة جديدة ، بمصالح واديولوجيا جديدة ... آن الاوان لصعود البروليتاريا ، وظهور الادب البروليتاري وانتشاره .

(١) ضرورة الفن ، ترجمة اسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ،

ومن ناحية اخرى كان اختيار الادباء في هذه الدراسة خاضعا لاعتبار العجز عن دراسة جميع الادباء السوريين ، والعجز عن دراسة كافة اعمال الادباء المنتقین . فمثل هذا الصنيع يحتاج الى زمن وجهد اكبر مما هو متوفر لدينا . وطموحننا في ان تأتني دراستنا ، كمدخل لفهم الادب في سورية ، على اساس المصالح الطبقية ، هو الذي جعلنا نختار من يمثلون كافة الالوان الابداعية : شعرا وقصة ومسرحية ورواية . ومن يمثلون الوقت نفسه ، كافة الاتجاهات السياسية ، او غالبيتها ، ومستويات الشهرة الجماهيرية المختلفة ، والمقدرة الفنية المتفاوتة . واذا ما كنا قد تجاوزنا بعض الاسماء التي كانت دراستها واجبة ، حسب مؤشراتنا السابقة ، فان ذلك قد جاء احيانا بسبب صعوبة الحصول على آثارهم ، وكان احيانا لضرورة افراد دراسات خاصة بهم ، لا يستوعبها كتابنا الذي جاء ، مع هذا التجاوز ، اكبر مما اردنا . وقد اهللنا ايضا الاقلام التي نزلت بعد عام ١٩٦٧ الى الساحة الادبية ، وهي ما يمكن القول ، بنسبة كبيرة من الصحة ، انها ابنة الخامس من حزيران .

اهو كتاب في النقد ام في السياسة ام في كليهما ؟

هذا ما سندع جوابه للقارئ . لكننا نود التأكيد على اننا كنا ، ونحن نتناول ابرز اعمال الادباء السوريين خلال مرحلة خطيرة من تاريخنا الحديث ، كنا نعهد في الانففل لحظة واحدة عن ملاحقة الايديولوجيا التي يبثها الاديب ، او التي ينطلق منها في بث ما لديه .

تلك محاولة قد سبقت اليها لا ريب محاولات ، في مصر والعراق ولبنان خاصة (محمد مندور ، محمود امين العالم ، غالي شكري ، محمد الجزائري ، حسين مروة . . .) ، تناولت ادب تلك الاقطار خاصة ، والادب العربي عامة في بعض الاحيان . اما في القطر العربي السوري ، وفي حدود ما نعلم ، فان دراسة الايديولوجيا في الادب السوري ، ومن مواقع الاشتراكية العلمية ، مهمة طارئة ، نتصدى لها في هذا الكتاب .

ونحن على يقين من ان في عملنا ثفرات عديدة ، وذلك ليس بمستغرب من عمل نادر في نوعه . فالادباء السوريون ، واعمالهم ، لم يحظوا حتى الان بنقد جاء من زاوية نظر سياسية ، وبالتحديد ماركسية الا بشكل عارض ومحدود جدا (لا تفيب عنا هنا اعمال جورج طراييشي) ، وغالبا في اطار نقد شكلي . ونحن ندعو المثقفين السوريين الى الاستفادة من تجربتنا ، الى تقدما ، وتطوير ما فيها من معطيات تقدمية وايجابية . ندعوهم

الى التحيز الطبقي ، والى كشف اوراق الادب السوري والادباء السوريين .
فلقد طفح الكيل ، ولم يعد يحق لنا السكوت على تلاعبات المثقفين .
لا شك اننا نحب العطر والزهور ، والالوان الزاهية ، وسنخلص لذلك
اكثر كلما انتقلت مسيرة الثورة من نصر الى نصر ، الا اننا نملك القوة والجرأة
على سحق ازهار المزابل . . على رفض جماليات الفكر المتخلف والمعادي
للجماهير الكادحة . وعسى ان نكون قد وصلنا مع القارئ الى ما ابتغيهنا .

دمشق

ايار ١٩٧٢ - ١٩٧٤

المؤلفان

الفصل الأول

شواهد المجتمع القديم

نشواهد المجتمع القديم

في المعتزك السياسي السوري ، انتهى دور اليمين التقليدي ، بدءا
بنهاية الخمسينات وانتهاء بالاصلاح الزراعي والتأميمات في منتصف
الستينات . ولكن كم في ذلك من الحقيقة ؟

واقعيًا ، لقد ضرب الاقطاع ضربة مميتة لا قيام له بعدها ، لكن
الراسمالية الكومبرادورية ، شقيقة الاقطاع وريثة الامبريالية . لم تزل
متواجدة . وفي بعض القطاعات حافظت على قوتها السابقة . اما في عالم
الثقافة ، فقد كان تواجد الطبقات الرجعية اقوى مما هو في الاقتصاد ،
ذلك لان الراسمالية ، وبورجوازية الدولة من بعد . كانت ترى في اديولوجيا
الرجعية قوة روحية مساعدة لها على تثبيت سلطتها . وقد كان للتصالح
بين هذه الطبقات المتسلطة ، كما كان لاتجاه الكثير من الاقطاعيين نحو
الاستثمار الراسمالي ، دور في بقاء القيم والاخلاق الرجعية قوية الانتشار
والتأثير .

من الحق ان نقر انه لم يزل للراسمالية غير الكومبرادورية والمعادية
للاقطاع ، وهي المسماة « ليبرالية » ، ما تقوله للناس . ذلك لان الثورة
البورجوازية لم تتم بعد في بلادنا . واشهر ممثلي هذا الاتجاه في الادب :
نزار قباني وغادة السمان . اما دعاة المجتمع القديم ، امثال عبد السلام
العجيلي وبدوي الجبل والفة الادلبي : فليس من جديد عندهم ، اولا تلك
النزعة المعادية للاستعمار الاستيطاني الصهيوني . وفي كل الاحوال ، فان
قلة عدد هؤلاء الادباء مؤشر اخر على ان دور الرجعية قد قارب على
الانتهاء ، ولولا المستوى الفني الرفيع لعبد السلام العجيلي لقلنا انه انتهى .
اما الادب الليبرالي فهو اصلا منبث الجدور في بلادنا ، وممثلوه قلائل
... لكنما قد يكون لفشل البورجوازية الصغيرة دور كبير في احيائه .

عبد السلام العجيلي

- ولد في الرقة ، على نهر الفرات ، في اواخر تموز من عام ١٩١٨ او ١٩١٩ ، من اسرة عربية ، هي فرع من عشيرة « بوبدران » ، واصلها في بادية الموصل في العراق . ويحتفظ مشايخ العشيرة في الموصل بشجرة النسب التي تثبت ان البوبدران « سادة » ، اي من سلالة الحسين ابن علي بن ابي طالب .

- انصرف منذ صغره الى القراءة والاطلاع على ما وقع بين يديه من كتب في محيط الرقة : كتب دينية ، قصص شعبية ، كتب من الادب القديم وكتب التاريخ العربي .

- نظم اول قصيدة له وهو في الرابعة عشرة او الخامسة عشرة من عمره . واول ما نشره كان قصة بدوية بعنوان « نومان » ، نشرتها له مجلة الرسالة المصرية التي كان يصدرها الزيات ، وذلك في عام ١٩٣٦ .

- تعلم في مدارس الرقة وحلب ، ونال شهادة البكالوريا الثانية في فرع الرياضيات ، ثم درس الطب في جامعة دمشق خلال سني الحرب ١٩٣٨ - ١٩٤٥ . وهو لا يزال يمارس مهنة الطبيب .

- لم يتقلد وظيفة من وظائف الدولة ، لكنه عمل في الحقل العام كسياسي . مثل الرقة كنائب في مجلس عام ١٩٤٧ ، الذي قام في ايامه انقلاب حسني الزعيم . تولى الوزارة في عام ١٩٦٢ بين نيسان وايلول من ذلك العام ، في وزارات الثقافة والخارجية والاعلام .

- تطوع وهو نائب في حملة جيش الانتقاذ الذي قاده فوزي القاوقجي في عام ١٩٤٨ . يقول . « ومن سوء الحظ ... ان سير امورنا القومية منذ

عام ١٩٤٨ حتى اليوم جاء مؤيدا لتقديراتي السيئة عن وضعنا وامكانياتنا،
تلك التقديرات التي وضعتها لنفسى في ذلك الحين ... »

ويضيف « هجرت السياسة كممارسة فعلية ، بعد تلك الفترة ، وانا
سوء الظن بمقدار ما يمكن للمرء الصالح ان يجنيه منها للنفع العام ، وان
كنت لم اهجرها كمراقب ومتتبع ومفكر وكاتب » .

— « كتبت القصة امدا طويلا دون ان احسب ان لي في كتابتها مذهباً
او طريقة خاصة » . « اعتقد ان الفنان الحق يعطي بعفوية حين يكتب ، وان
كثرة تدقيقه في كيفية العطاء والانتاج اذا لم تضر قليلا بهذه العفوية فهي
لا تفيدها كثيرا » .

**المصدر : عبد السلام العجيلي - اشياء شخصية ، صحافيها ، بيروت
١٩٦٨ ، ص ٨٤٧ ، ٩٠ ، ١٠٠ ، ١٤٠ ، ١٥٠ ، ٢٥٠ .**

هزيمة فارس القنطرة

تعد المجموعة القصصية الموسومة بـ « فارس مدينة القنطرة » (١) لعبد السلام العجيلي من أهم كتاباته . وهي تتضمن فئتين من القصص . اولاهما مما يصح أن نعدّها من القصص السياسي ، وتضم : فارس مدينة القنطرة ، مذاق النعل ، وتبوءات الشيخ سلمان . اما الفئة الثانية فتتضمن قصتي « قارورة حب » و « العراف » ، وهما من قصص الحب .

فارس مدينة القنطرة

من بين هذه القصص جميعا لا بد أن تحظى قصة « فارس مدينة القنطرة » بنصيب اوفى . فهي عالم مضطرب فائر ، يجيش بالشخصيات والاحداث اكثر مما تحفل به روايات وروايات . وهي ايضا وثيقة الصلة بالمرحلة التاريخية الراهنة ، على الرغم من انها تمت - كما يريد الكاتب ان يقنعنا - في نهاية التاريخ العربي الاندلسي .

لقد حصل الكاتب على المادة الاولى للقصة ، كما يذكر في الصفحات الاولى منها ، خلال رحلة في اسبانيا ، حيث تعرف على اسيرة اسبانية اهدته مجلدا عربيا قديما . لم يستطع الكاتب ان يخرج من المجلد بشيء ، فاضطر الى الاستعانة بصديق له يحضر الدكتوراه في علم المخطوطات ، وانتظر اربعة عشر عاما ، حتى استلم من هذا الصديق رسالة تتضمن مقتطفات مما في المخطوطة ، تروي بعض الاحداث التاريخية . وقد انتقى الكاتب بعضها منها ونسقه وسد بعض ثفراته . . . ، فكانت قصة « فارس مدينة القنطرة » . فماذا يعني ذلك ؟ هل القصة ، اذن ليست للعجيلي ؟

اننا نرى ان الحكاية كلها لا تعدو اكثر من مقدمة تحقق للعجيلي احد الغرضين التاليين او كليهما : اولهما توفير عنصر الطرافة ، والتمكن من

(١) منشورات دار الاداب ، بيروت ١٩٧١ .

اسر القاريء سلفا ، والعجيلي حريص على مثل هذا الصنيع في كتاباته
عموما . ثانيهما الاحتراز من مقبة التفسيرات السياسية الخطيرة، التي
تحتملها القصة ، وذلك بتقديم ادلة كافية على تاريخية المحكي . ولذلك
فتحن نميل الى ان القصة كلها من صنيع العجيلي . وقد وفرت له صلتة
الحميمة بالتاريخ العربي ، ومقدرته اللغوية الممتازة ، مجارة الاساليب
التراثية في الاندلس ، وفي سواها مجارة ناجحة .

يروي القصة في الاصل ابو وائل النعمان ، وهو فارس وشاعر من
مدينة القنطرة الاندلسية ، على هيئة مذكرات يومية اهمل فيها تحديد
السنة . الا ان العجيلي يجتهد في ذلك ، ويستنتج ان الزمن المعقول هو
« اواخر القرن الخامس عشر الميلادي ، التاسع الهجري ، او اوائل القرن
الذي يليه ، بعد سقوط اشبيلية وغرناطة في يد الاسبان وتراجع العرب
الى مناطق الساحل الجنوبي تراجعاً مؤذناً بضياح ذلك الفردوس من
يديهم » (ص ١١) .

تبدأ القصة بذكر تحشد الاشبان بقيادة توذر من جهة ، وبفضح ابن
ساعر ، حاكم القنطرة وقائد زنجالة الجبل (المرتقة) من جهة اخرى .
ولابن ساعر بعض العملاء ، كابن عمرو المضي الاصل وزوج سيبيلا ،
التي كانت قينة في رياض شليل ، وكان ابن سلام المهلهل (فارس مدينة
القنطرة) يتعشقها في شبابه . ويمائل ابن عمرو في موقفه عمليا الشيخ
ابن حفص ، الذي يدعو للامير ويتمسك بوحدة المسلمين ، لكنه ينضم
متاخرا الى المضريين ضد الامير . ان المهلهل يدعو المضريين للجهاد ،
فيتجمعون في سهل السيسبان ليتصدوا للاسبانيين ، في حين اختشد
جند ابن ساعر في مضيق بنيسه الثانوي في اهميته الاستراتيجية . كما
ارسل الامير من يصادر ما يدعم المجهود الحربي ، الا ان المضرية تصدت له
ومنعته . ويقع المهلهل في خديعة سيبيلا التي تشنيه عن عزمه المبكر على
قتل الامير . الا انه يفضح خديعة اخرى تمثلت في ايفاد ابن عمرو على
راس وفد زنجالي لتوحيد الصفوف . ويخوض المضريون بقيادة المهلهل
معركة المخاضة منتصرين . لكن الهزيمة الكبرى في القنطرة تعقب هذا
النصر . ويقضي المهلهل ، بعد ان اعلن الامير وصنيعته ابن عمرو سقوط
المدينة قبل دخول الاسبان اليها . كما ان ابن ساعر كان قد دبر كميناً مع
العدو في وادي شرشال ، واطبق على جزء كبير من جيش المهلهل ، بعد
ان استدرج قائده الى خيانة اخرى تمكن لخلخله الصفوف ان تفعل فعلها .

الان ، بعد ان تمت الخيانة وسقطت القنطرة تبدأ الدعايات التضليلية، فتصبح الخيانة جهادا والهزيمة نصرا . وها هو ابن عمرون يشيع ان ابن ساعر انقذ الجيش ، فانسحب من معركة انتحارية محتومة الخسارة استعدادا ليوم الفصل العظيم . وتنتهي القصة بعزم ابي وائل على ان يخطب في جامع طيبة بعد الصلاة ، ليعرف الناس بما جرى ويحذرهم من المقبل ، فيحاول ابن مرداس رده قائلا : « انك لا تدري ما بالقوم من عمى كان الله ختم على قلوبهم » . . . (ص ٤١) .

هكذا انهى الراوي يومياته ، لكن العجيلي يردف بخاتمة ثانية، جاءت على ايجازها غنية بالايماءات ، اذ يتساءل عن مصير ابي وائل ، ويقرر انه مصير مجهول . لكن المعلوم هو ان طيبة قد ضاعت ، كما ضاعت القنطرة قبلها ، وكما ضاعت الاندلس كلها من ايدي العرب .

تلك هي قصة مدينة القنطرة . والان افلا ترى ان الكاتب يقصد مدينة القنيطرة السورية ؟ تراه الا يتحدث عن هزيمة العرب في الخامس من حزيران من عام ١٩٦٧ ؟ وربما ايضا عن هزيمتهم في عام ١٩٤٨ ؟ .

اذا صح ذلك ، يكون الاسبان في الماضي هم الصهاينة الان . وابن ساعر وجنده ما هم الا الحكام العرب ومؤسساتهم العسكرية ، السدين تسنموا الحكم ، وسلبوا الاهلين كل حول وطول ، ومدوا يد التواطؤ الى العدو ، فسلموه الارض ، متسترين تحت ستار الانسحاب التكتيكي ، والاعداد المتعقل ليوم عظيم . وكانوا قد حشدوا قواهم في مواقع غير استراتيجية ، وتركوا البلد مكشوفة للعدو . لقد اشاع ابن ساعر ومن معه سقوط القنطرة قبل ان يقع ، ودبروا الكمين للفئة المخلصة بقيادة المهلهل ، كما قبضوا الثمن بعد الهزيمة مناصب رفيعة . ان هؤلاء الحكام وجنودهم بعيدون عن العروبة والاسلام ، استاثروا بالسلطة من دون المضربين ، اصحاب القضية الحقيقيين . ولكن كيف ابعد هؤلاء ؟ وما مسؤوليتهم في ذلك ؟ هذان السؤالان واسئلة كثيرة اخرى تثيرها القصة تظل جميعا بلا جواب .

ان التوازي الحاصل ضمنا بين الماضي والحاضر يقودنا الى مزلق خطيرة ، لا يمكن تجاهلها . فعدا عما يوحى به من نظرة ستاتيكية (سكوتية) للتاريخ ، لا بد من ان نعي اليوم ان الاسبان خاضوا الحرب من اجل تحرير بلادهم بعد قرون من «الفتح» العربي . قد نفضل ، لو امكن ، التمايش بينهم وبين العرب ، ولكن في كل الاحوال لا يمكن قطعاً اعتبار الاسبان

مغتصين كما الصهاينة . ان في مثل هذا الاحتراز ما يوجه سؤالا عن قيمة الرمز وقيمة العمل النهائية .

ان السبب الحقيقي لفقدان الاندلس هو اهتراء النظام الاقطاعي العشائري (او القبلي) الذي كان سائدا ، وعدم قدرته على البقاء . فهو لم يكن بحاجة الى قوة خارجية للاجهاز عليه . لقد شاخت القوى التي فتحت البلاد ، ولم تكن العصبية القبلية التي يمجدها الكاتب لتصمد امام القوى الاسبانية الفتية ، الشعبية والديموقراطية . اما هزيمة العرب امام العدوان الاسرائيلي الصهيوني فتعود الى تخلف المجتمع العربي وراء الحضارة الراسمالية الغربية الامبريالية ومنها الصهيونية ، وعمالة الطبقة الاقطاعية الراسمالية العربية ، ومن ثم قصور وانحراف بورجوازية الدولة ، وضعف الحركة الشعبية الديموقراطية ... فالتاريخ لا يعيد نفسه ، ونحن نستطيع ان نتعلم من التاريخ ، ولكن لا يمكننا اسقاطه على الواقع ، دون ان تقع في الخطأ .

وبعيدا عن ذلك كله ، هناك نقاط لا بد ان نتوقف عندها . ان الكاتب يعرض عدة اسباب لفقدان فردوس الاندلس (اي للهزيمة) ، ثم يردف بعدة طرق لاحتراز النصر على الفزاة . فلنناقش هذه الاراء !.

يرى المهلهل العلة في حاكم المدينة ابن ساعر ، لانه غير مضري وفاسق ، فلا يحق له جهاد اصلا ... انه رأس الفتنة ، ولذلك فالمهلهل يفكر دائما في قتله ، لانهاء المخنة . وياخذ هذا الرأي اهميته بسبب تعاطف الكاتب مع هذا القائد الشعبي ، الذي يحمل - كما يقول عدنان بن ذريل (١) - الكثير من ظلال شخصية العجيلي . ونحن نأخذ على هذا الرأي عنصريته او عشائريته ، من جهة واعطاؤه تلك الاهمية للفرد من جهة اخرى .

ان حسب الحاكم ونسبه ليسا مهمين ، فالهم هو مدى تمثيله لمصالح من يراس . لقد كان صلاح الدين الايوبي كردي الاصل ، واقد حقق مع ذلك انتصارات عربية هائلة . ان الطبقة السائدة وادبولوجيتها هي المسؤولة عن الهزيمة او النصر ، اكثر من مسؤولية ابن ساعر ، ذي النسب الخاص ، او سواه . ومن زاوية اخرى ، تظل كلمة « فاسق » لدى الكاتب مبهممة . فان كانت توميء الى سلوك شخصي معين ، يخالف رصانة

(١) دراسة نفسية في فن الوصف القصصي والروائي ، مطبعة العلوم والاداب بدمشق ،

المحافظين ، فان ابن ساعر لم يكن اكثر فسقا من خلفاء بني امية وبني العباس في العصر الذهبي للامبراطورية العربية الإسلامية .

ثم ، هل قتل ابن ساعر هو الحل حقا ؟ ان الظروف والعوامل التي اصبحت فيها وبسببها ابن ساعر حاكما للبلد لقادرة على خلق شبيهه ، لناخذ ابن عمرو كمثال . فاهمية الفرد ليست مطلقة ، بل خاضعة للعلاقات والصراعات الطبقيّة الداخلية والخارجية . من هنا نرى المهلهل قائدا متهورا وفردى النزعة كالبدوي .

اما الراوي ، النعمان ابو وائل ، فهو يؤيد رأي المهلهل مؤكدا على دور الفرسان الزنجاويين ، الذين يكتفي الكاتب بالتاكيد على انهم ليسوا مضرين ، وليسوا السكان الاصليين للبلد ، وانهم يشبهون جنود تؤذر في الشكل ... مرتزقة لا قضية لهم (بربر ؟ اشباه المماليك في المشرق العربي) . ان هذا الكلام يزخر بالعصبية القبليّة وبالعنصرية لكن ، في كل الاحوال ، ليس وجود هؤلاء كمرتزقة او كمماليك ، وليس سلطتهم ، سببا ، اكثر مما هي نتيجة . ان المرء ليتساءل : اليس وجود هؤلاء دليلا على تقاعس « سادة » البلاد عن حماية انفسهم بانفسهم ، اليس دليلا على اهتراء النظام الذي اضحى يشتري جنوده ؟ . اين كان سادة مضر قبل مجيء جيش الاسبان ، وكيف قبلوا وقتها بامارة ابن ساعر ولم تنطوعوا لقتاله ؟ .

ويتردد في القصة على لسان سيبيلية ان السبب هو الفرقة والشقاق بين المضرين . لكن القصة تتحدث عن فترة لم يعد فيها صراع داخلي بين المضرين ، لقد انحصر الصراع بين هؤلاء من جهة ، و زنجاله من جهة اخرى . اما ابن حفص وابن مرداد والنعمان ، فهم يدعون للوحدة بين جميع المسلمين من مضرين و زنجاويين . لكن تتغلب فيهم العصبية القبليّة ، ويتأكد لهم بعدئذ التواطؤ والخيانة . وهكذا يكون السبب في الهزيمة « التعاون مع العدو » . اما ابن مرداس فيرى ان « الخديعة » هي السبب في هزيمة المضرين امام الاسبان و زنجاله . وفي هذا المجال يعطي الكاتب على لسان المهلهل وعلى لسان سيبيلية نفسها اهمية خاصة لسيبيلية لاسانية (الجاسوسة) ، التي تزوجت بابن عمرو لتحقيق اغراض قومها .

لكن يبدو لنا الحديث عن الهزيمة (القديمة - الحديثة) بهذا الشكل قاصرا ، بل ومكرسا للهزيمة ، عندما يقترون بعصبية قلبية ، طائفية ، عنصرية ، وعندما يصدر عن فكر اقطاعي بدوي متخلف ، فالقول

بالجاسوسية والخيانة والخديعة لا يستوعب المسألة ، وان هو الا نفثة
مقهورة ترددت في جنبات بلادنا عقب هزيمة حزيران ، حين كان الجرح
كاثرا . ان الجاسوسية والخديعة والتواطؤ مع العدو ... تتم مرة ،
وتتسبب - في اسوأ الاحوال - في خسران معركة ، لكنها تنكشف بعدئذ
وتزول كاسباب ، الا اذا كان الوضع الاجتماعي والاقتصادي بؤرة فساد
... وهنا يكون هذا الوضع هو السبب وليس التآمر والخداع .

ولعل الكاتب يكتشف قصور رؤياه ، فنراه - بدل ان يعترف بانهار
النظام الاجتماعي - يقول في النهاية على لسان ابن مرداس ، ان لا جدوى
من نوعية الناس ، فقد عميت ابصارهم . وهذا رأي جاء مفاجئا في نهاية
القصة ثم يمهّد له الكاتب . انه يناقض انطباع القارئ عن هؤلاء الناس ،
الذين تطوعوا جميعا ، سادة وخداما ، تحت قيادة المهلهل وابن رباح وابي
بكر بن مرداد . الا انها كانت نهاية ضرورية تسد ثغرة في تحليل الكاتب
لاسباب الهزيمة ، وهي تسلط العنصر غير العربي ، وخيائته ، وانخداع
العرب الاقحاح ، واستشهاد قاذتهم . قد تقتنع ان تلك هي اسباب سقوط
القطرة ، الا اننا لا يمكن ان نعيد اليها الهزيمة الشاملة وهي ضياع
الاندلس .

مناق النصل :

تعرض هذه القصة لزاوية اخرى من زوايا حياتنا السياسية ، وهي
زاوية العنف والاضطهاد الذي يلسع بأسواطه جلود المعارضين خاصة ،
وسائر المحكومين هنا وهناك ، على امتداد ارضنا المستقلة المتخلفة ،
والثائرة في آن .

يقدم الكاتب لهذه القصة ايضا بعدة صفحات ، نعلم منها ان المؤلف
ينزل في ضيافة احد مشايخ الخليج ، ويلتقي هناك بأحمد المدرس الهارب
من اسواط الطفيان في بلده . وفيما يخلو المؤلف على الشاطئ مع
هواجسه ، ويرغب في خلوة هادئة ، يقدم اليه احمد ، ويجري الحديث عن
السجن الذي شاهده نهرا في مضافة الشيخ . وهنا تتفتق جروح السياسي
الهارب ، ويث الكاتب اشجانه ، ويروي له حكايته .

يصف الكاتب لاحمد ما رآه ، فيقول : « في الارض العراء التي تشوبها
الشمس دون ظلة تقي المسجونين المقيدون فيها ، رأيت ستة سجناء مطروحين
ارضا ، الواحد بخذاء الاخر ، واعناق اقدامهم مصفوفة على جذع شجرة

طويلة مقطوع، به بعض الانحناء، في نهايته يمر سيخ من حديد كوتر على قوس الجذع . هل رايت ذلك السيخ ؟ سيخ صدىء ، به بقع جافة من دم وصديد، يحبس ارجل السجناء بينه وبين جذع الشجرة فلا ينقلب احدهم او يتحرك حركة الا وياكل السيخ جلده ولحمه ويمر الناس بهذا السجن صباحا ومساء فلا يرون فيه ما يستغرب ! » (ص ٤٩ - ٥٠) ، لكن احمد يرى ان هذه الصورة الفظيعة للتعذيب في قرية الشيخ لا تعادل جزءا يسيرا مما في بلده .

ان احمد يشير فضولنا . والكاتب يزيد في اهتمامنا به ، فيسمي حكايته « حكاية جيل او شعب وربما امة بكاملها » (ص ٥٣) . فماذا يقص احمد ؟ لقد هوت بالمسكين ورفاقه الهاوية . كانوا عصابة ذات مثل عليا ، يريدون ان يجعلوا بلادهم على صورتها ، فقاموا بانقلاب واستلموا السلطة ، لكنهم وقفوا طواعية في الصف الثاني ، رقباء اقوياء على الحكام ، دون ان ينغمسوا في سواة الحكم . وبفتة ، وباحدى البهلوانات السياسية ، وجدوا انفسهم في الدرك الاسفل . كيف واجهوا وضعهم الجديد ؟ - احدهم ، سهيل ، انتحر ، كان مفرط الحساسية وهشا - كما قيل - فانكسر سريعا . ومنهم ، من كان يخفي انتهازيته ، فما لبث ان مال مع الريح وزحف في ركاب الموكب الجديد . واخرون عادوا الى الميدان يعملون فسي الخفاء . اما هو (احمد) فقد انزوى في بيته نافضا يديه من النضال . وقد ترك له الحاكمون الجدد الراحة ردحا ، حتى اذا شيت نار صغيرة في شمال البلاد ، تذكروه . لم يكن له بالشرارة الجديدة ادنى صلة ، فذهب اليهم مطمئن البال . فراحوا يحيلونه من محقق الى اخر حتى اودعوه السجن .

ها هنا يبدأ احمد حديثا مطولا عن ايامه المريبة في السجن ، ويصف العذابات الوحشية التي لاقاها ، والاهانات الفظيعة التي لطخ بها السجنانون كرامته وانسانيته : سبعة وحوش بشرية تتقاذفه ضربا بايديها وارجلها ، شتائم بديئة يترفع الانسان عن روايتها ، تجديف على الخالق ونواميسه ، ضربات السوطيين المطاطيين المتلاحقة ، العنيفة المؤلمة الممزقة . . على القدمين ، صرخات الاستغاثة الضائعة في الاصوات العاصفة الصادرة عن مكبرات الصوت بأغان وانشيد وخطب ، ثم ، حشو الجلادين لفيه بالنعل لاسكاته - مذاق النعل في الفم كان قمة الاهانة والاذلال .

يعقب الكاتب على القصة بأن ما يهم ليس مبررات ما نزل باحمد واسبابه ، بل هو ذلك الذي نزل وحسب . اما نحن ، فلا نرى ذلك ، ونضيف

انه اذا كان لدى الاستاذ احمد ما يريد المعبودون ، فيعقل عندئذ ان يحدث هذا التعذيب ، والا فلا . ويتساءل الكاتب منكرا : « أهناك جناية تستطيع ان تبرر ما حدث لاحمد ؟ لاي انسان كأحمد الانسان ؟ » (ص ٦٨) . ان الجواب لا ريب هو بالنفي ، ولكننا نتساءل بدورنا : هل هناك جناية تبرر للشيخ الخليجي تعذيبه لسجنائه الستة ، وهل هناك تعذيب يفوقه قبيح الانسانية ؟ !

ان الكاتب والاستاذ احمد يريان في صنيع الشيخ شرا يهون امام ما حدث في بلد الانقلاب ذاك . ما اسم هذا البلد وما هو محتوى الخلاف بين الاستاذ احمد واعدائه السياسيين ، اسئلة لا تجيب عليها القصة . الا ان بلدان الانقلابات العربية معروفة (والمقصود هو العراق ، على الأرجح) ، وهي جميعا في مستوى حضاري اعلى مما لا يقارن مع قرية الشيخ ، كما ان فيها من الثقافة والديمقراطية والكرامة الانسانية ما تفتقده المشيخة . ان الاستاذ احمد يدعي التمسك بالمثل العليا ، وهو في الحقيقة رجعي ، فقد التجأ الى بلد استبدادي رجعي متخلف ، وراح يخلق الاعذار للشيخ الحاكم بأمره ، ويمجد بكل وقاحة الامية وانعدام المدارس والثقافة . فهل تبرر تجربته السابقة - مهما بلغت - هذا الموقف .

ان الكاتب متعاطف مع الاستاذ احمد ، متحمس لارائه ومواقفه . وهو يقول فيه موحيا بوجودية رجعية . ان عذابه لم يقض على احساسه بانسانيته ، وامحاء لم ينسه وجوده كإنسان : « وآية ذلك قلقه وحيرته وتساؤله ايهم خير : الميت والمحيي ام العامل لغير ما يتلاءم مع كرامة الانسان والانسانية ؟ .. » (ص ٧٠) . ان العجيلي يرى مع السياسي التائب ان سهيلا قد انقذ كرامته بالموت ، اي بالامحاء ، بينما استمرا الانتهازيون طعم النعل ، ويبقى الدين يواصلون النضال يجدلون الاسواط التي سيرمى بها الظالمون .

لا جدوى اذن ! وكل محاولة للتغيير السياسي والاجتماعي هي تشوبه بالمثل العليا التي يحملها النضال ، وتؤدي الى اساليب الظلم والتعذيب نفسها . فليبق مشايخ الخليج في سلطانهم ، ولتبق جماهير الشعب في فقرها وشقائها ، اليس هذا ما تنتهي اليه القصة اخيرا ؟ ولم نبعد كثيرا في ذلك ؟ هذه احدى نصائح الكاتب يسديها الى المفكرين في حوار له عن « ازمة المثقفين العرب » ومؤداها عدم التصدي للسلطة المستبدة بقوة السلاح ، فالادباء والرجال هذه « اذا لم يقموا شهداء ، فان العقيلة المحاربة لا تلبث ان

تطفي على تفكيرهم ، فيتحاولون من دعاة عدالة الى جلادين ... » (١) . ويضرب امثلة على ذلك بسيرة لينين وستالين ثم كاسترو والسلطة الاشتراكية في كوبا التي يعتبرها استبدادية .

نبوءات الشيخ سلمان

هذه قصة عن حرب فلسطين ١٩٤٨ وجيش الانتفاذ . وقد كتب العجيلي عددا من القصص حول هذا الموضوع ، منها قصتا « كفن حمود » و« اينما كان » من مجموعة « الحب والنفس » ، وكذلك قصة « بنادق في لواء الجليل » من مجموعة « قناديل اشيلية » . لكن قصة « نبوءات الشيخ سلمان » تظل اهمها جميعا ، كما سيبدو من تحليلنا التالي لها .

لقد صاغ الكاتب قصته بشكل مونولوج على لسان زبون دائم لخمارة « الشاب الظريف » ، ينادونه بـ « الاستاذ » . وقد بدت آثار الشرب جليلة وناجحة في مونولوجه . . والقصة ذات طابع مسرحي ، وقد عرضت كأقصوصة ضمن اقصوصة . يقدم الكاتب لها تقديمًا مسرحيًا ، بعض المعلومات عن الحانة ، وصاحبها ابي معروف ، والاستاذ ، والزبائن الاخرين الذين يغدون واحدا بعد واحد اثناء رواية القصة . . فبعد السلام العجيلي اديب دائم التجديد في سبيل أسر قارئه .

يراهن الاستاذ ابا معروف على ان يقص عليه حكاية جديدة وممتعة ، بكاسين من العرق ، كأس لجدة الحديث وكأس للذته . ثم يروح يجتر احدى ذكرياته عن حرب ١٩٤٨ وجيش الانتفاذ . . . التي قد تكون ذكريات الكاتب نفسه ، فقد عاش العجيلي تجربة مشابهة ، كما اوردنا في المقدمة . وخلال حديثه يرد الاستاذ على تعليقات السامعين ، ويدخل في مواضيع جانبية . . . لكنه في النهاية يقدم قصة مترابطة كاملة .

كان الاستاذ في جماعة من المتطوعين لانتفاذ فلسطين ، متوجهين من سحماتا الى بيت جن ، بفتح الجيم . وهذه لا يعرفها احد من المستمعين . انها تقع غربي صقد وشمال الرملة في منطقة الجليل . لقد ساروا في ممرات وعرة لم يكن قادرا على سلوكها سوى البغال التي تحمل الانقال و« الحمير التي تحمل الاوهام » (ص ١١٧) ، وهم المجاهدون . هكذا ، منذ البداية يلعن الاستاذ نفسه ورفاقه ، معبرا عن مرارة تجربة خائبة

(١) نشر لأول مرة في « مجلة الاسبوع العربي » العدد ٢٥٦ ، ٤ نيسان ١٩٦٦ ، ثم في اشياء شخصية . . ، ص ٤٢ .

جعلته يفكر بوضعه ومصيره الشخصي بدلا من ان يأخذ منها العبر والدروس البناءة . بيد انه سرعان ما يتباهى بجهاده متوجها الى مستمعيه باصبع الاتهام . يقول : « في تلك الايام ، حين سرنا من سحباتنا عند الظهر فلم نصل بيت جن الا بعد العشاء ، ماذا كنتم أنتم تفعلون ؟ » (ص ١١٧) .

ابو معروف كان يكتفي بشرب نخب المجاهدين على نفقة زبائن خمارته . الاستاذ زهير كان يقتل انصهانة بالمئات على صفحات جريدته . واحمد افندي ، ربما كان هو الذي باعهم الفاصوليا المسوسة والتهمر المدود ... في كل الاحوال كان هناك الموردون الذين اثروا على حساب المجاهدين وصارت لهم فيلات وسيارات ... ولا يسلم من لسان الاستاذ سالم . ان قلم الكاتب يسوط مختلف الافراد والفئات ، ويدين المواقف على تنوعها من الحرب الخاسرة الاولى : « وانت يا فتى ، ما اسمك ؟ سمير ؟ وفلسطيني ايضا ؟ منذ خمسة عشر عاما كنت في الخامسة من عمرك . اذن انت لم تولد في مخيم ولا في مضافة . انت اذن واحد من الذين هربت بهم امهاتهم حين انطلقت رصاصات الارهاب الاولى ، اطلقها رجال الهاغاناه ، قريبا من حي اهلك . او ان اباك الذي حمل السلاح في بلدته مجاهدا ارسلك الى هنا قبل الحوادث ليطمئن عليك ، وليهرب حين يريد الهرب خفيف الظهر مستريح البال ! ... » (ص ١١٩) .

عن اي منظور يعبر هذا الكلام ، وفي مصلحة من ؟ - اننا لا نشك في ان مثل هذه الادانات للقاصي والداني لا تخدم القضية ولا تعبر عن مصلحة اصحاب القضية الحقيقيين . بل ان لها مفعولا تشويشيا وتضليليا ، لانها تساوي بين الجميع ، الحاكم والمحكوم ، المجاهد والمثري من الحرب ... تدين الطبقات الكادحة التي لم يكن لها دور ، كما تدين الطبقة الاقطاعية الرأسمالية المسؤولة عن تلك الهزيمة .

تصل الخواطر بالاستاذ السكران الى يوم دخوله مع رفاقه الى قرية بيت جن . كان معه رفيقه فرحان الدرزي ابن القرية ، وكان يباهي بكرمها ، ويعد بالحلول فيها المواميد . لكن القرية قاطعت الوافدين ، ولم تفتح الابواب الا بعد تدخل ابي ابراهيم مستشار الحملة . قبل ذلك كانت قرية عين الاسد قد استقبلت المجاهدين اسوا استقبال . لقد اشم الاستاذ بشدة ان يقف الاهلون منهم هذا الموقف ، وهم الذين جاؤوا من اقاصي الارض يحملون ارواحهم على اكفهم لينقلوا فلسطين ويعيدوها تقيّة طاهرة الى العرب والعربية . حسنا ، لكن الكاتب لم يفسر لنا موقف اهالي بيت جن . لماذا

ان استقبالهم بهذا الشكل المخيب والمحبط ؟ .

لا يحاول الكاتب معرفة اسباب هذه المقاطعة ، انما يجعل من اندفاعه عاطفي في سبيل عروبة فلسطين عذرا لما اقترفه مع الشيخ سلمان . فقد سادف نزول الاستاذ وثلاثة من رفاقه في منزل هذا الشيخ . وكان هذا كهلا متوسط القامة نحيف البنية ، لا يكاد يسمع صوته نعمة وهدوءا . . . » (ص ١٢٢) . وقد اكرم الشيخ ضيافتهم ، وكان هو واسرته في خدمتهم . مع ذلك لم يتورع الاستاذ عن تحطيم صورة كبيرة ملونة لجورج السادس لك انكلترا كانت معلقة في صدر دار الشيخ . بقي الشيخ هادئا ، وندم الاستاذ على فعلته . وهنا ايضا لم يبرر لنا الكاتب (ولا الشيخ) تعليقه صورة ملك انكلترا عدوة العرب الاولى وقتله ، انما وجد من الواجب عليه ان يعتذر .

وهكذا يتراضى الاثنان . يقرأ الاستاذ قصيدة شوقي في دمشق مديحه للدروز ، لكن الشيخ لا يتأثر بذلك ، ويقرأ بدوره قصيدة متوعة ، في هذا القليل (ص ١٢٧) :

سيطلق سيف الحق فيكم بجهلكم ويحصدكم كالزرع من غير راحم
ثم يقرأ له من قول « هادي المستجيبين ، قائم الزمان ، حمزة » ما فيه فضيل في الفهم لبعض اصناف الحيوان على الانسان ، ملمحا بذلك الى استاذ ورفاقه . وفي فجر الليلة التي سمع فيها الاستاذ ذلك ، نهض بكرا على غير العادة ، وقادته قدماء الى حجرة الشيخ سلمان . هناك دره الشيخ بالقول : « كان الاحسن لك ان تظل في فراشك وتشبع نومًا . . . يجب ان تعتني بصحتك ما دمت جئت لتحارب ، فلا بد لمن يريد ان يبع الخروف ان يسمنه اولا . . . اليس كذلك يا ابني ؟ » (ص ١٣٣) .
سأل الاستاذ : « من الذي سيدبح في هذه الحرب يا شيخ ؟ » . فيجيب شيخ : « كثيرون . . . ألم تأتوا من مدنكم وقراكم لتموتوا هنا ؟ » ، ثم متدرك : « ولكنكم لن تموتوا جميعكم . . . الطيبون منكم وحدهم سيموتون ! » (ص ١٣٤) . « هل تظنون سهلا ان تطهر هذه الارض بمائة او مائتين من طوعين ، وبعض البنادق والرشاشات ؟ » . (ص ١٣٥) . يجيء الطيبون ، البدء ويلدبون ، ثم الأقل طيبة ، ثم يأتي الخبثاء . . . « ويأتي بعد ذلك خونة الكاذبون ثم خونة صادقون لا يبيعون الارض بل يتنصلون منها » (ص ١٣٦) . « حينذاك ، حينذاك فقط ، بعد ان يموت الناس ويحترق راب ويحكم الفاشل ثم العاجز ثم الخائن ثم الفاجر ، تهتز جنبات الارض

وتحبل الامة بالالم لتلد المنقذ المطهر » (ص ١٣٦ - ١٣٧) .

ان الشيخ سلمان يحكم - نيابة عن الكاتب - مسبقا بالهزيمة ، مشيرا الى قلة الرجال والسلاح . بيد ان حجة القلة في الرجال والسلاح ، التي تتناقض مع نظرة الاستاذ والشيخ المستعلية والرافضة لـ « الجهلة » (من امثال فرحان ورفيقي الاستاذ في ضيافة الشيخ واغلب المجاهدين ومن امثال فلاحى بيت جن) - وهم الكثرة - ، ليست هامة بالنسبة للشيخ ، فهو يصل الى احكامه عبر مقاييس غيبية ، غير قابلة للنقاش ، هي مثل « القدر » ، ولعله اتى بها من كتبه الدينية السرية . ولانها مثل القضاء لا مرد لها ، فهي عديمة الفائدة ومثبطة . وهكذا نراه يعرض امامنا المستقبل المظلم ، ويدين مراحل قادمة من تاريخنا السياسي الحديث . لكن بالرغم من ادعائه العلم بالغيب ، فادانته بقيت ضبابية ، وقابلة للتحوير والتأويل : فشل ، عجز ، خيانة ، فجور ... معايير فضفاضة متداخلة لا تحدد هوية الحاكم تحديدا كافيا ولا تميزه عن سابقه او لاحقه .

والاستاذ او الكاتب يتعاطف مع الشيخ ويقاسمه رؤياه ، اذ يقول لزبائن الحانة : « نعم ، سيأتي الحاكم الذي يبيع فلسطين ، ثم الذي يدفع مالا ليتخلص من فلسطين . بل لعل هؤلاء اتوا ، وهم يقودوننا ونحن لا ندري ... » (ص ١٣٧) .

ويؤخذ على تنبؤات العجيلي او الشيخ سلمان انها لا تعير اهتماما للحركة الشعبية ، ولا تعترف بوجودها . انها ترى التاريخ تاريخ حكام فقط ، وليس تاريخ تحركات جماهيرية ، او تاريخ طبقات وصراعات طبقية . وكنا قد رأينا ان قصة « فارس مدينة القنطرة » ترى التاريخ تاريخ افراد واباطال وقادة ... والقصتان تفهمان « الحرب » كثار وجهاد وتطهير ... الى اخر هذه المفاهيم البدوية والدينية ، وهو فهم عتيق لا يناسب عصر حروب التحرير الشعبية ، التي يهيمها بالدرجة الاولى النظام الاجتماعي ، لانها تريد اولا واخيرا تحرير الانسان من الاستغلال والاضطهاد العنصري والديني ... وجميع اشكاله الاخرى . وتشترك القصتان اخيرا - عدا عن ذلك - في تشاؤميتهما ، وفي انهما لم تفهما الهزيمة ، لا في الماضي ولا في الحاضر ولا في المستقبل .

محور القصتين التبعيتين في المجموعة هو « الحب » . ولنبدأ بقصة :

الحب في قارورة

وهي إحدى رسائل بريد الاحبة ، ففي مضيق مسينا « جرت عادة المسافرين ان يكتبوا رسائلهم الى احبائهم ويضعوها « مرفقة ببعض الاوراق النقدية ، في قوارير مختومة يلقونها في البحر » (ص ١٠٤) . والمصادفة تلقي القارورة في شباك أحد الصيادين ، الذي يحتفظ بالورقة النقدية ، ويضع الرسالة في البريد العادي الى العنوان المذكور . فبريد الاحبة هذا طريقة طريفة في التعبير عن العواطف وبث الاشواق ، الا ان الكاتب يجعل لها فعلا مضيقا نادر الحدوث .

تصل رسالة من هذا النوع الى هاني ، صديق المؤلف . والكاتب ينقل الينا قراءته للرسالة ، مع ما تخللها من تعليقات واشارات عديدة وغنية من الصديقين ، تلقي بعض الاضواء على « الحكاية » وتوفر خاصية التشويق لها . والقصة تعقب برائحة « الترف » ، ولكن تضمينات اجتماعية هامة تسلك بين الثنايا .

هاني أعزب مزمناً ، أبعدته عن حياة الاسرة شغفه بالاسفار وملاحقة الحسناوات ، وحظوته عندهن . لقد فارقه الان زواء الشباب ، وبدأ اكثر ذبولا من اقاربه المتزوجين ، « انه ذبول الوحدة واللامسؤولية ... ذبول الخواء ، ذبول العقم » (ص ٧٦) . هكذا يصفه الكاتب ، مقدما حكما اخلاقيا ضد اللامتزوجين ، بتبريرات علمية غير موثوقة . هاني اذن زير حسناوات منتقيات ، ولكن الرسالة المذكورة اثرت فيه تأثيرا لا عهد له به . اما الرسالة ، فاننا نعلم من خلال القراءة والتعليقات انها امرأة عربية ، ولها ولدان ، في الثلاثين ، جميلة وذكية ، تعمل كرجل اعمال . التقى بها هاني في احد فنادق هلسنكي في إحدى سياحاته بفنلندة . وكانت هي في سبيلها لعقد صفقة هائلة لاستيراد الورق ، راكضة بين المصانع وشركات التجارة ... وخلال هذا الوصف نسمع تعليقات المؤلف ، بأن عشق المرأة النابضة بلية ، وان جمال المرأة يتناسب عكسيا مع ذكاؤها ... الى اخر هذه الاقوال الشائعة بين الرجال ، في مجتمع الرجال الذي لا يتقبل منافسة النساء .

يحاول هاني ، الثري وهادئ الرحلات والفرائب ، ايقاع النمرة الجديدة في شباكه ، لكنها تقطع الدرب على كل محاولاته ، وان كانت في الوقت نفسه تنجذب اليه ضمنا . لقد تركت زوجها من قبل ، لانه ابقى عليها ان تنصرف الى غير عمل المنزل وتربية اللرية . وهي تتمنع الان على هاني ، لانه يريد لها كمنحطية لديه او جارية . اما هو فكان يصمها بالبرودة

الجنسية . وها هي ذي تستعيد الذكرى « كانت علائم الخيبة تبدو جلية على ملامحك حين تكتشف المرأة التي اعجبتك فتنتها الانثوية تفكيراً مادياً واقعياً ونظرة مسترجلة الى الحياة والاشياء » . . . (ص ٨٤) .

يريد الكاتب ان يقول - على لسان المرأة - ان قيام المرأة بدور الرجل يجعلها « مسترجلة » ، فتفقد انوثتها ، وبالتالي عاطفتها ، وكان « العاطفي » خاصة بالانثى و « الواقعية » خاصة بالرجل ! . وهكذا يصور الكاتب الصراع بين المرأة المتحررة ووزير النساء الشرقي (هاني) كنزاع في داخل المرأة بين العاطفة والعقل ، بين طبيعتها كامرأة وتطبعها كرجل .

يبد أنها الآن ، وهي تكتب الرسالة ، نادمة ، لأنها لم تستطع التراجع والخضوع . فالمسكنة ، لا تعلم ان صعودها كامرأة هو الذي دفع بهائي نحوها . في الليلة الاخيرة ارادت الاستسلام ، بينما نام هو شبه مزهو ، فقد وجد امرأة من بلاده ، قادره على حفظ نفسها من كازانوفامثله . تكتب له في رسالتها : « لم تدرك اني ودعتك وانا كسيرة النفس ، لان شكاً كبيراً ملا نفسي في معنى انتصاري على رغبتى : أهو تحرر من عبوديتي كائناً ، ام هو عبوديه جديده نحررت فيها انوثتي على مديح كبرياء عمياء سميتها تحرراً » (ص ١٠١) .

هكذا يريد الكاتب اقناعنا ، بان المرأة ، التي تحاول مره ان تتساوى مع الرجل ، سوف تعيش ابداً وحيدة ، شاعرة بالانقص ، متحسرة : فهو يعتبر التحرر والمساواة عبودية اقصى من عبودية المرأة كائناً ، وبالتالي عليها ان تقبل بقدرها كامرأة . ويجهل او يتجاهل الكاتب ان هذا القدر ما هو الا من خلق المجتمع الطبقي الرجالي . وبنفس الخطأ تقع عشيقه هاني ، فلم تدرك ان تحرر المرأة مرتبط بتحرر المجتمع . ولذلك تراها - وهي المتمردة على المجتمع - تنعت نفسها بالاسترجال ، هي تفكر اذن - من حيث لا تشعر - كالمجتمع ، او بالاحرى كخالقها الكاتب . ان المساواة مع الرجل لا يمكن ان تتحقق في ان تأخذ المرأة بقيم ومعايير المجتمع الطبقي الرجالي ، لانه لم يضع في حسابه المرأة .

في النهاية اباحت الماشقة بحجها ، وفضحت سرها بنفس الصرامة والقسوة اللتين فضحت بها خبايا هاني ، لكنها لم تفعل ذلك الا عن طريق يريد الاحبة ، حين عبرت مضيق مسينا ، فرمت تقارورة رسالتها للمصادفة والبحر . . . حتى تقع في يد اخذ الصيادين . ان شباك صيادي الخلجان القرية ماهرة ، ولكن من يدري متى تصل ؟ « احسن تمحي في جسدك

الرغبات ، أم حين اشيع انا ، أم حين أموت ؟ » (ص ١٠٥) . وها هي الرسالة لم تصل الا بعد اربعة عشر عاما ... لقد كان هاني طوال كل هذه السنين يعرف عنوان عشيقته ، لكنه لم يكن ليجرؤ على الاتصال بها . والان ، من يعيدنا الى الايام الخوالي ؟

ان قصة « حب في قارورة » قصة طريفة ، مجنحة ، تضعنا امام العديد من دبايس الواقع . لكنها لا تبدو واقعية كقصة حب ، وهي اقرب الى ان تكون نزوة عابرة اثارها جو شاغري ، خاصة في دعوى انهيار تلك المرأة التي راينا ذكاء وخبرة ، وعشقها لهاني وتركها مصيرها للمصادفة .

العراف

يعلم الكاتب في مقدمة قصة الحب الثانية هذه ان ما لديه هو «مشروع قصة» . فهو يعرف اشخاص القصة ، وكذلك الاحداث وتسلسلها ، لكن طريقة الكتابة استعصت عليه ، لذلك يعطي القراء مادته الاولية ، لكي يؤلفوا منها القصة . الا ان هذه الدعوة ليست اكثر من التفاتة لطيفة من الكاتب ، هدفها التوجه المباشر الى القراء . فالكاتب معروف عموما بميله الى توطيد العلاقة بينه وبين جمهوره . قصة « فارس مدينة القنطرة » مثلا القيت في ندوة ، ولم تنشر قط قبل صدور المجموعة . وهو في « العراف » يبدأ قصته بأسلوب مسرحي ، فيعرف القراء بالشخصيات اولا ، ثم سرعان ما يبدأ الحدث ، فنكتشف في « العراف » قصة ضمن قصة ، وبشكل اوضح مما ذكرناه عن قصة « نبوءات الشيخ سلمان » .

ثمة حفل في منزل جلال الدين بك ، يعبق في سمانه عطر المدعوات وترف المدعويين . وقد دعا جلال الدين بك الاستاذ سامي ، الوسيم والاعزب الزمن (زير نساء كما في قصة « حب في قارورة ») ، لتسلية المدعويين ، فهو مشهور بانه قارئ للحظ مدهش . لا يفيب هذا عن سامي ، الذي يكره ان يتخذ هيئة قارئ الحظ المضحكة (ا) ، فيتهرب من الاستجابة لرغبات النساء اللواتي تحلقن حوله ، ليقرا لهن في الفنجان . « اما الرجال فيتظاهرون بعدم الاكتراث ، او يتسممون ابتسامات هزء وشك ، وهم في قرارة نفوسهم اكثر تشوقا لمعرفة حظوظهم من النساء » (ص ١٥٢) . ويتخلص سامي اخيرا بقوله : « ولكنكم توافقونني ، فيما اظن ، على ان كل هذه الامور الغيبية والامور الاخرى التي تشابهها ، من قراءة الافكار او التلييايا ، امور تتصل بالنفس غير العاقلة وان اثر الارادة الواعية فيها قليل ...

هل تردن محاضرة ، في التأثيرات الفيبية ؟ » . (ص ١٥٣)

وتعذره سميحة زوجة صلاح الدين بك سائلة عن مصدر مقدرته في معرفة الفيبيات : اتعلم ، ام الوراثة ؟ وسميحة هذه امرأة جميلة ، كأجل ما تكون ام لثلاثة اطفال ، اكبرهم فتاة في الثامنة . يشير الكاتب في البداية الى تبادل الود بينها وبين سامي ، ولا يستبعد ان يقرأ زوجها في عينيها ذلك . في عيني سميحة يرى سامي كآبة ، يعرف سببها ، على الرغم من عدم قيام اية وشيجة سابقة بينهما . لكنه يخبر زوجها جيدا . فجلال الدين بك زير نساء ، مرتبط زمن انقصة بعلاقة صميحة مع فتاة جعلها سكرتيرته ومرافقته الدائمة . وهذا ما كان ينقص على سميحة حياتها .

جوابا على سؤال سميحة يقص سامي قصة اخرى ، من ماضيه الطفولي . يقول موجه كلامه الى سميحة : « انت تعلمين ان السحرة العصريين ، وهم الذين اصبحوا يسمون بالمحللين النفسيين ، يرجعون بقاصديهم الى ذكريات الطفولة المنسية ليحلوا بها عقد اولئك القاصدين التي تسبب ادواءهم من جسدية ونفسية » (ص ١٦٣) . وكان الكاتب قد ذكر في البداية انه غير عنوان قصة العراف الى « زقاق مسدود » ، لانه رآه اكثر تلاؤما مع ما تحتويه القصة من نوازع لا شعورية واستبطانات فرويدية » (ص ١٤٤) . هكذا يخلط عبد السلام العجيلي بين السحر وعلم النفس ، ويسمي استحضر الارواح تحليلا نفسانيا . ومن المفروض فيه كطبيب ان يعلم ما يعلمه اي متعلم ، وهو ان التحليل النفسي قد انبثق على يد فرويد من الطب البشري ، وليس من الشعوذة . إن الكاتب يروج من ناحية للأفكار الفيبية تحت ستار علم النفس ، ومن ناحية اخرى يرذل بفرويد والمحللين النفسيين بتسميتهم « سحرة عصريين » ، وهذه دسائس يدفع بها الكاتب على غفلة من القارئ المتشوق والمأسور . وللكتاب من جمال اللغة وحضور الاسلوب ، وللقصة من الطرافة والغرابة ، ما يساعد على اسر القارئ . ولسوف نرى ان القصة لا تمت الى فرويد او التحليل النفسي او علم النفس بصلة ، وان غاية الكاتب ليست هنا ، بل في الوعظ باخلاق جنسية محافظة (كما تذكر ايضا رسالة القارئ من من حمص ، والتي نشرها الكاتب في نهاية القصة) .

في قصته يعود سامي الى الماضي البعيد ، الى طفولته . يذكر علاقته بالشيخ رضوان ، الشاعر الصوفي الكفيف ، والساحر . كما يذكر الست عالية (في عمر سميحة وجمالها تقريبا) التي هجرها زوجها ، وهي تجاور

الشيخ . وكان سامي يلعب مع ابنتها دلال ، وهي مثل ابنة سميحة فسي الثامنة من عمرها . وفي يوم صيفي ، بينما كان يقرأ على شيخه قصيدة لابن الفارض ، قطع عليه الشيخ قراءته ، وسأله : « هل تحب ان يعود الى دلال ابوها ؟ » (ص ١٦٦) . وكان الشيخ مفتونا بأم دلال . وقد قلب الصبي الامر ، فتخيل كم ستكون فرحة دلال بعودة ابوها كيسرة ، ففضل عودته مخاطرا بصدقتها . وهنا تسأل الصبي في نفسه ، « كيف ان الست عالية لم تقصد جاراها الشيخ حتى الان ، كما تقصده كل النساء بعد عصر كل يوم ، لتستعينه في امرها بان يفعل شيئا من اجلها : ان يدعو الله ، ان يكتب لها حجابا ، ان يسخر من يقوى على تسخيرها ليعود اليها زوجها ؟ » (ص ١٦٦) .

يجيب الصبي سامي على سؤال شيخه بالايجاب . فيشرع هذا بالعمل ... سراج ، مجمرة وبخور برائحة ثقيلة دسمة طيبة النفع ومسكرة ضمن حجرة مغلقة الباب والنوافذ ... في هذا الجو كان الصبي كالمنوم مغناطيسيا ، يطيع اوامر سيده الشيخ . وهنا يعود الكاتب بنا ، كما يفعل في هذه القصة مرارا ، الى منزل جلال الدين بك ، ليصف لنا الجو مشابها لما كان في غرفة الشيخ ، وكيف ان بعض الرجال الذين كانوا في غرفة مجاورة يتجادلون في السياسة او يتحدثون في فضائح المجتمع واحوال السوق ، يعودون للبهو ليستمعوا الى حديث سامي .

يصب الصبي قطرة زيت في كفه ، ويشيت النظر فيها . يرى اخيرا ملك الجان « غصن البان » واخوته الخمسة ، فياتون له يسلم الست عالية . يرتقي السلم ، ويدخل غرفة نومها ، ليقول لها : « نحن في انتظارك » . وعندما يعود - بلحمة من الشيخ - الى رشده ، تقبل الست عالية بشوب نومها الاسود الرقيق الخالي من حشمة النهار الى مجلس الشيخ رضوان . فيخرج الصبي مخليا الغرفة لهما ، ليظل من بعدها سبعة ايام بلياها طريق الفراش من الحمى .

وهنا ينهي سامي قصته . ويعلق الكاتب ، ان بعض الحاضرين ومنهم جلال الدين بك ينتابهم شك في مغزى الحكاية ، اذ ان هناك تشابها بين سميحة وعالية . اما سميحة فتتخيل نفسها بطلقة القصة .

بعد اسبوع يلتقي الكاتب بسامي ، فيعلم منه ان سميحة قد خابته ، وكانت سخية العروض ، لكنه عفا عنها . ويروي للكاتب الجزء المبتور من حكاية الست عالية والشيخ رضوان . فقد كانت الست عالية ترعاه طيلة

مرضه . ثم لم يلمحها من بعد ، وقد سمع بعد ثلاثة ايام انها احترقت نفسها في المطبخ .

وهنا ينتقل الكاتب بنا الى جو ثالث ، او قصة ثالثة ، وهي قصته مع القراء او المستمعين ، فينقل لنا محتوى رسالتين وصلته من حمص واللاذقية . يقول في احدهما المرسل ان الكاتب يلعب في قصة « العراف » او « زقاق مسدود » دور الواعظ لـ « الاخلاق الحميدة » . وفي الرسالة الاخرى تذكر المرسله بان سامي هو الكاتب بذاته ، وان الست عالية انتحرت ، لانها لم تكن لتحب الشيخ ، وانما فعلت ذلك رغما عن ارادتها . فماذا يريد العجيلي من « العراف » ؟ .

انه يرفض مجتمع جلال الدين بك البورجوازي المتخم ، صاحب المظاهر الكاذبة والعلاقات الجنسية المختلة . وقد قلنا سابقا انه يهاجم علم النفس والفرويدية - على الرغم من انتفاء اية علاقة لقصته باي منهما - عن طريق دمجهما - ظلما - بالسحر والشعوذة وتحضير الارواح . ان ما يقوله الكاتب عن الشيخ رضوان وشعوذاته لا يدفعنا - كقراء - الى رفض الشيخ وسحره . ولكنه يدفعنا الى رفض سبب انتحار الست الجميلة عالية . لقد ظهر ان تصرف الست عالية لم يكن حلا لمشكلتها . وهكذا ، اذن ، فليكن الوعظ بالاخلاق الحميدة ، وبالاخلاص الزوجي ... الا ان العجيلي فنان ماهر لا ريب ، فهو لا يفرض افكاره على قرائه ومستمعيه . لذلك تراه يرفض سامي كزير نساء ، ومع ذلك ، يصوره محببا الى نفوسنا . وبالمقابل فان تنفيرنا من جلال الدين بك لم يجعله يبرر لسميحة اية علاقة مع سامي .



هذا هو عبد السلام العجيلي . يتسلل الى دخيلة النفس ببراعة ، فينفق ما راينا مما عنده في هذه المجموعة القصصية او سواها ، مما يشكل بحق صلب ايدولوجيا المجتمع القديم . فاین منه الفة الادلبي التي تشير غضبنا في قصة « الحنان غلاب » وهي تساوي الشعوذة بالعلم !.. انها لم تقل اكثر مما قاله العجيلي في قصة العراف . ولكن كم بين الاسلوبين واللهجتين !! ان عبد السلام العجيلي لا يبدو للقارئ المتسرع انه ملتزم بآية ايدولوجيا . لقد قال هو نفسه : « على ان الغرابة ليست في الواقع الا عنصرا واحدا من عناصر مذهب في القصة . وقد خبرت زمنا احسب انها غايتي من كتابة القصة حتى اكتشفت انها مطية لابرار فكرة معينة في كل

قصة اكتبها ... » (١)

لماذا نقول ان اديه رجعي ، فيما يتحدث هو عن « غايات سامية »

و « مثل عليا » ؟ (٢)

في قصة « فارس مدينة القنطرة » رأينا العجيلي يمجّد « الفروسية العربية » التي تعود الى المجتمع القبلي والاقطاعي الشرقي العربي . ورايناه يصنّف الناس حسب « نقاوة دمهم » او حسب « عرقهم » ويشيد بالمفزيين . التاريخ بالنسبة له هو تاريخ افراد ، وليس تاريخ جماهير او طبقات ... في هذه القصة كما في قصة « نبوءات الشيخ سلمان » يعلل الهزيمة العربية امام العدوان الاسرائيلي باسباب مثالية ميتافيزية ، لا وجود فيها للصراع الطبقي المحلي او العالمي (صراع الشعوب المتخلفة ضد الامبريالية) . وفي « نبوءات الشيخ سلمان » ينظر الى عامة الناس (الجهلة) بازدراء ، لانهم لن يفقهوا شيئا من غيبات الشيخ سلمان ، تلك الغيبات التي يحترمها الكاتب في تلك القصة كما في قصة « العراف » ، حيث يساويها مع العلم . وهذا يتفق مع مذهبه القصصي ، حين يقول مناقضا نفسه : « وعلى رغم ايماني بالعلم وبمعطياته الخيرة وبضرورته اللازمة لمجتمع كمجتمعا العربي في ايامنا الحاضرة ، كنت اجعل الغلبة للمجهول على المعلوم واضع الطبيب او العالم موضع القلق الحائر او المقلوب الضائع » . (٣)

في « العراف » و « حب في قارورة » يصور العجيلي شخصية الاعزب المزمّن . وزير النساء ذابلة خاوية ، تجتر ذكريات الشباب . فهو يدعو بصورة غير مباشرة الى الزواج وتكوين اسرة ، وخاصة عندما يقارن هاني وسامي بأقرانهما من المتزوجين . وفي قصة « فارس مدينة القنطرة » يجعل الكاتب بطله المهلهل ابن سلام يستغفر ربه « عما فرط من نفسه » ايام الشباب مع الفتاة الاسبانية سيبيلية ، ويسمي ذلك « فسوقا » . في قصة « مذاق النعل » يتخذ موقف الرافض للتحوّلات الاجتماعية في البلدان العربية التي استلمت البورجوازية الصغيرة والمتوسطة فيها السلطة . ونراه يقارن الحكم في هذه البلدان مع السلطة الاستبدادية في احدى المشيخات ، فيفضل الاخيرة . خلاصة القول ان عبد السلام العجيلي ضد التقدم ، ولكنه اذكي وامهر من ان يقول ذلك مباشرة وبقلب فج ومفضوح .

(١) اشياء شخصية ، ص ٢٩ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٣٠ .

(٣) نفس المصدر ، ص ٣٠ .

الفئة الأدبية

((ويضحك الشيطان)) - مجموعة قصص

في مجموعتها القصصية « ويضحك الشيطان » (١) تتناول الفئة الأدبية المرأة زوجا واما ، عاقرا وعانسا ، تتناولها كعشيقة وضرة ومخدوعة ... ولكنها على الدوام المرأة المدينية . اما المرأة الريفية فلا تظهر غير خادمة في قصة واحدة (الكنز) . والمرأة في اغلب القصص هي المحور الاساسي . اما الملامح النسوية الاساسية في جميع القصص فهي بصورة عامة ملامح المرأة التقليدية في بلدنا : محافظة ، تدين ، قدرية ، التطلع الى الزواج والامومة كمحتوى يشبع انسانية المرأة . وهذا الموقف في الجملة يقترب من موقف حسيب كيالي في مجموعته القصصية « حكاية بسيطة » (٢) . وتصور الكاتبة احيانا مأساة المرأة في المجتمع الشرقي البطريركي ، الا ان تعلقها بهذا المجتمع جملة وتفصيلا يعيقها عن الدفاع عنها ، بل ويمنعها من رؤية مشكلتها الحقيقية .

سنعكف في البداية على القصص التي جاءت المرأة فيها كمحور ، ومدارها هو علاقة الجنسين وشخصية المرأة . واولى هذه القصص هي القصة التي حملت المجموعة عنوانها .

((ويضحك الشيطان)) .

في هذه القصة تتعرض الكاتبة للزواج الفاشل . كانت مصادفة غريبة

(١) مكتبة اطلس ، دمشق . ١٩٧٠ .

(٢) ويبدو الاقتراب بين الكاتبين ايضا في سطحية التناول وتقليدية الكتابة ، وان كان حسيب اجرا في البناء ، بينما نرى لفة اللة اكثر نقاوة ومثانة .

قد جمعتهما منذ ثلاث سنوات . لقد اخذ هو بجمالها واغرائها ، واعجبت هي بقوة شخصيته ومركزه المرموق . وتوقع كل منهما من الزواج سعادة ودعة وطمأنينة . بعد شهر من الزواج اكتشف هو تفاهتها ، واكتشفت هي جفاف طبعه ورتابة عيشه . حاولت ان تستجره الى دنياها ، دنيا المجتمعات الصاخبة والحفلات الراقصة ، كما حاول ذوو ان يرفعها الى عالمه ، عالم الفكر والفن والادب . الا انهما فشلوا . الان ليس بينهما سوى الصمت والسام . هي تقول : « لقد قتل هذا الرجل في نفسي كل الرغبات الحلوة » (ص ٦) . وهو يقول : « فترت همتي ، قتلت طموحي » (ص ٨) . تقول الكاتبة : « كتب عليهما ان يكونا زوجين ، فاستسلما الى قدرهما صاغرين » (ص ٤) . وشرعت التساؤلات تتكاثر عن مدى تحمل كل منهما . هي تهم بالطلاق ، وهو يهم ، ولكنهما يخشيان الناس ومغبة الطلاق ، فينكفئان متصورين انهما يخزيان الشيطان ، وفي الحقيقة الشيطان يضحك منهما .

ليس في هذه القصة ظالم او مظلوم ، مذنب او محق ، فكلاهما يتحمل القسط نفسه من الجريمة . لقد خاب كل منهما في انتقاء شريك حياته ، ولكن لماذا ؟ عدم صلاحية مقاييس الاختيار المتمثلة بالجمال والاغراء للمرأة وقوة الشخصية والمركز المرموق للرجل ، ام لفقدان التعارف الوثيق قبل الزواج ؟ . فالقرار السريع بعد معرفة سطحية لا يسمح الا بمقاييس سريعة وسطحية مثل الجمال والمركز الاجتماعي . وبالتالي فان الكاتبة تلمست الداء في ظاهره ، لكنها جهلت حقيقته النابعة من اخلاق المجتمع الشرقي ووضع المرأة فيه . وسنرى ان الكاتبة تريد هذا المجتمع من حيث الجوهر . وقد اخطأت الكاتبة الدواء ايضا . لقد وجدت العقدة في الخيار الصعب بين الطلاق والاستسلام للزواج البائس ك « قسمة ونصيب » ، واختارت الطلاق حلا في حالة كهذه . فشجعت بذلك المرأة على الرفض اللاحق لهذه « القسمة والنصيب » ، لكنها لم تدلها على طريق تجنبها الوقوع في تجربة فاشلة اخرى مع الرجل . فمعالجتها اذن كانت سطحية من حيث العلة والسبب ، بينما برعت في رسم جو السام والصمت في مطلع القصة ، ووصفت حال الزوجين وصفا حيويا ممتعا ، مستخدمة في ذلك مرارا وبنجاح طريقة المقارنة السينمائية .

تقرب من هذه القصة — قصة « هربت من جحيمها » ، بيد ان الرجل وحده هنا يضطلع بمسؤولية الزواج المخفق . ان الة الادلبي تنطلق في هذه القصة من المرأة كائنات متخلف ، وتبني على هذا الاساس ، مكرسة

الواقع المتخلف ، بدلا من تقديمه وتجاوزه . فهي تعامل ، هنا كما نسي إمكان أخرى من المجموعة ، التنظيمات الاجتماعية الاقتصادية وكذلك البنى الفوقية كمعطيات ، فلا تناقشها . انها تبقى على السطح . وهذا ما يجعل غايتها في ادبها متواضعة ، والفائدة منه اكثر تواضعا .

لقد فجع الرجل بابنته القالية . وكانت امها قد توفيت منذ زمن ، فتضاغف بؤسه . وهو اذ يهرع الى حضن زوجته الجديدة ليعتمى ، يحزنه انها اكثر كيدا منه . انها لا ريب مفجوعة بالطفلة ، لكن الزوجة هي واد ، وهو في اخر . انها تعاني من شعور بالدنب . لقد ابصرت الطفلة ، وهي تتسلق الدرازين وتوشك ان تسقط ، ففضت وتعامت ، فهي اذن القاتلة ، والمسكين لا يدري . فما الذي دفعها الى هذا الموقف ؟

— انها تبحث عن مبرر لعله في غيرتها من ابنة زوجها . هذه الغيرة التي تتصل جذورها بضررتها المتوفاة . لقد ظفرت تلك المرأة بالزوج من دونها ، بعيد مودته من الخارج . على الرغم من تعلقها به . بل ها هو ، بعد ان ماتت زوجته الاولى ، وبهم يطلب الزواج من الاخرى ، يقول لها : « ما رايك في ان نتزوج ؟ .. انت تحبين ابنتي ، وانا واثق بانك سترعينها كمام حنون رؤوم ... » (ص ٢٧) . فهو يطلبها اذن كمرية . ومع ذلك فانها تقبل مؤملة ان تقدر على تحويله اليها . ولكن عجزها يستمر ، فتضاغف غيرتها ، حتى تكون الجريمة . فكيف تواجه الامر اخيرا ؟

من النادر ان نجد بطلات الفة يقدرن على المواجهة . ان الزوجة تفر ، بعد ان اصبح الرجل لها وحدها ، فتتحول القصة بذلك الى فيلم تجاري (مصري) يحرك مأساة ويعقد عقدا ، ولكنه لا يفضي الى شيء . لقد ترتبت غيرة المرأة وفعلتها على سلوك الرجل مع زوجه الجديدة . هو في الحقيقة وفي ، ولكنه يعيش في الماضي ، وقد ترك ماضيه يخرب حاضره .

نتنقل من الزواج (الشرعي) الفاشل الى الخاطئة في العرف الاجتماعي (الشرقي) السائد ، وذلك في قصة « من احبك انت » . فيها هنا تهاجم الكتابة « الشرق » ، ولكن دون ان تتخلى عن اخلاقه .

تقول المتحدثة في القصة : « هل قصتي هي الاولى من نوعها ؟ . انها قصة عتيقة ، قديمة ، قدم الانسان على الارض .. فتاة غرة وقعت في فخ نصبه لها رجل ذئب ... » (ص ١٦) . هل هذا صحيح ؟ ام ان نشوء هذه القصة كان فقط مع نشوء المجتمع البطريكي وتسلط الرجل ؟ وهل القضية

قضية فنع وغرة وذئب ، ام انها اخلاق مجتمع لا يقبل جماعا دون زواج
معلن ؟

لقد نشأت بطلة القصة يتيمعة محرومة من حنان الاهل والاقرباء ، فلما
التقته شابا وزميلا في الوظيفة ، هامت به اي هيام . لقد وجدت فيه عوضا
من حرمانها ، ولكنه ما لبث ان انصرف عنها بعد الخطبة الى زميلة جديدة ،
اجمل . وهكذا انكرها فيما بعد ، وانكر حملها منه ، ورماها بعنوان طبيب
صديق كي تجهض . لم ؟ - « انه اكتشف بعد عشرينا الطويلة اننا لا نصلح
زوجين ! » (ص ١٥) .

اننا نتوقع ان يصل القاري العادي من هذا الكلام - ويحق - الى انه
لا يجوز للفتاة ان تقيم علاقة جنسية قبل الزواج ، حتى مع خطيبها ، وذلك
خوفا من غدر الرجال (ا) . وقد يتهيب المرء من استنتاج كهذا ، اذ ربما
استنتج مرمى معاكسا في القصة الاولى (« ويضحك الشيطان ») . غير
اننا نرى الان - وسنتأكد فيما بعد - ان الفة الادلبي لا يمكن ان تؤيد
التعارف الوثيق قبل الزواج ، طالما هي تنظر الى كل رجل كذئب محتمل ،
والى كل امرأة كنتيجة محتملة . من المعلوم ان هذه النظرة غير ممكنة - في
كل الاحوال - غير ذات قيمة الا في المجتمع الاستبدادي البطريركي
(الابوي) ، الذي يحاسب الفتاة على العلاقة غير الزوجية ويهددها
بالعنوسة ، ويصم الطفل الناتج من هذه العلاقة بـ « ابن حرام » .

تبدأ القصة بحلم مريع ، تتخيل فيه الشابة قتل جنيها . تستيقظ
هلعة ، وتروج تحكي حكايتها ، وتعلن تصميمها على ان تتحدى بجنيها
الناس . الا ان خيالها يطير بها الى المستقبل ، حين ستفقد ابنتها - تريد
ابنة - شابة ، ويتخلي عنها خطيبها لانها مجهولة الاب . وهكذا تقرر قتل
الجنيين (تقصد « الاجهاض ») . ان المرء ليتساءل عن حرص البطلة على
تخيل جنيها ابنة ، لا ابنا . فلو كان الجنيين ابنا ، فهل كان سيأتي الى امه ،
ويقول لها : لقد تخلصت عني خطيبتني حين عرفت انني مجهول الاب ؟ . تقول
الابنة المتخيلة لامها المفرورة : « عرف انني بنت حرام ! .. وصمة عار
وستلازمني مدى العمر ! .. وكيف استطيع ان اتخلص من عارها وانا في هذا
المشرق الذي سيحاسبني على هفوتك انت دون تسامح او رحمة ! .. »
(ص ١٨) . وبالرغم من وضوح الهجوم على الشرق في هذه الكلمات ، فهي
تتضمن اقتناعا المتحدثة باله من العار ان يكون المرء ابن حرام . ان الكتابة لا
تعارض اخلاق المجتمع ، بل تريده اكثر تسامحا مع الخاطئات ، وخاصة على

بناتهم اللواتي لا ذنب لهن فيما اقترفت الامهات .

الخاطئة الثانية في هذه القصص النسائية هي خادمة ريفية ، تعيش في خلفية قصة « الكنتى » ، بينما تحتل واجهة القصة امرأتان بوسواسين مختلفين .

تتعامل الكاتبة مع الخادمة تعامل ابن المدينة (الشهم) مع ابن الريف البسيط ، الجاهل والفقير . ولا تعني بذلك التعالي والسخرية ، بل العطف المتعالي والمشاركة الوجدانية من بعيد . لقد التقت الكاتبة صدفة بالفتاة الريفية وهي تبحث عن اسرة - بلا رجل - تحتاج الى خادم ، فدلته الكاتبة على بيت صديقتها الاختين المذكورتين . تخدم الفتاة فترة ، ثم تغيب تاركة للاختين العانسيتين طفلا (كنتا) بلا اب . - انها الحكاية المألوفة للفتاة الريفية في الافلام المصرية التقليدية : تضلها المدينة ، يعتدي على عفافها رجل ما ، فتحمل وتترك لقيطا وتخفي . والتشابه بين ادب القصة والافلام المصرية التقليدية (الرجعية المتخلفة) ليس مقتصرًا على هذا الموقف من فتاة الريف ولا على هذه القصة ، بل اننا يمكن ان نرى اوجه تشابه في اكثر القصص النسائية من هذه المجموعة (من اجلك انت ، هربت من جحيمها ، الحنان غلاب) وغيرها .

وبالنسبة للاختين ، نرى فيهما نموذجين نسائيين جديدين : انهما عانستان معقدتان ، صعبة حياتهما ، والحياة معهما صعبة ، حتى ان الكاتبة ما كانت لتزورهما لولا وصية امهما التي تربطها بها رابطة القرابة والصداقة . كبرى الاختين احبت في صباها ، وكانت فتاة ، لكن حبيبها قضى في حادث سيارة ، فعزفت عن الزواج ، ونما لديها وسواس المرض . اما الصغرى فقد اضر بها تفوق اختها جمالا وذكاء ، فلم تمتد لها يد خاطب .

وهكذا اصبحت عانسا ، ونما لديها وسواس النظافة الذي تسبب في تهريب كل الخادومات ، سوى الاخيرة . وقد كانت صلة الاختين مهزوزة تقوم على الفسرة والنفور .

حين تفاجأ الاختان بالطفل ، يهتفن للكاتبة طلبا للمشورة والعون ، فتهرع اليهما ، وتقوم بأعمال المولدة . ويتفقن جميعا على الاحتفاظ بالطفل بضعة ايام قبل تسليمه للشرطة ، فعسى ان تعود امه اليه . اثناء ذلك يحدث انقلاب جذري في حياة الشقيقتين ، وتتماثلان للشقاء من وسواسيهما ، فتصممان علي عدم تسليم الطفل بعد ان وجدتا فيه خلاصهما . وهكذا تختفيان

دون ان تترك اثرا ، حتى لصديقتهما نفسها ، كني لا يكون ثمة احتمال لاتزاع الطفل في يوم ما ..

فالطفل اذن هو خلاص المرأة ، الامومة بالاحرى هي قدرها ومبتغاها الطبيعى (انظر حسيب كيالي ايضا) ، بل انها احد الاسرار والمعجزات التي تحار دونها الافهام . لقد كانت العنوسة وليدة اوهام وعقد ، ولكن ذلك انتهى بدخول الطفل حياة الاختين ، فالامومة « بلسم » . وبالتالي فمشكلة العنوسة لا تكمن في تعذر ارضاء الحاجة الجنسية ، وافتقاد الجنس الآخر (اي الرجل) ، بل في فقدان موضوع « غريزة الامومة » عند المرأة ، وهو الطفل . - هذا ما تقوله الفة الادلبي ، وهو قول خاطيء ورجعي في آن معا . خاطيء ، لان « الامومة » هي نتاج لغريزة حفظ النوع ، والتي هي اسم اخر للحاجة الجنسية . ورجعي لسبيين ، اولهما الانتقاص - لباس العلم - من حقوق المرأة ، حقها في ان تنال اللذة الجنسية ، مع متعة الحصول على طفل او بدونها ، حسيما تشاء ، اما السبب الثاني فهو حصر رسالة المرأة في تربية الاطفال ، والانكار عليها - ضمنا - المشاركة في الانتاج الاجتماعي . ان المرء ليتساءل مستدركا ، اذا كان هذا مفعول الامومة لدى المرأة ، فلماذا لم تدخل الكاتبة هذا العامل في قصة « ويضحك الشيطان » ، اما كان ذلك سيكون بمثابة « كسر الجليد » في ازمة العلاقة بين الزوج والزوجة في القصة المذكورة ؟.

في قصة « الحنان غلاب » تعود الكاتبة لتؤكد على دور الامومة في حياة المرأة ، وتتطرق في الوقت نفسه الى موضوع العلم والدين . ان الفة مؤمنة - بقوة - بالقدرة الفيبية التي يعجز العلم عن مجاراتها . ولكي تجعل ايمانها اكثر قبولا وتقبلا ، فانهما تسوقه على لسان طبيب ، اذ يقول للعاقر التي حملت بعد عشرين سنة : « لكن في الطبيعة يا سيدتي اسرارها يقف امامها العلم عاجزا ولا يجد لها تفسيرا » . ويضيف معللا هذا الحمل المعجز : « من يدري لعل حنانك على الطفلة ايقظ فيك شيئا كان غافيا لم تستطع علاجاتي ، ولا افعى الشيخ مرزوق الرهيبة ان يوقظا فيك ما ايقظته الحنان .. » (ص ١٤٤) . فالطبيب - كما يلاحظ القارئ - لم يعترض على خزعبلات الشيخ مرزوق ، بل اعتبر الطب (كعلم) والشعوذة صنوين (١) . ولت الامر يقف عند هذه الحدود ، انه يتجاوز بنا الى تحليل معجزات الشيخ مرزوق والباسها لبوسا « علميا » (مخادعا) : « الوهم يا سيدتي يفعل المعجائب ، انه يمرض ويشفي ، ويميت احيانا . فلا تعجبي اذا جعلك

تشعرين بالحمل حتي تظهر علائمه عليك » (ص ١٣٩) . فالكاتبة تستعين
للبرهان على عجز العلم - بالرغم من لا معقولية ذلك بـ « علم » النفس ،
وان شكليا .

في القصة امرأة « عاقر » ، قضت سبع سنين تنتظر وليدا ، وتنتقل
من طبيب الى طبيب ، فلا تسمع غير نفي المرض ، فيها او في زوجها .
واخيرا ، تقبل بالذهاب الى الشيخ مرزوق ، فلعله يفلح فيما عجز عنه الطب ،
يتحسس الشيخ جسدها ، ويرخي افعى (الحنش ابو الليل) عليها حتي
تفمي . تحمل المرأة من جراء ذلك ، اجل ، ولكن حملا وهيبا .

وكعادة الفة في استخدام الزمن استخداما بدائيا لا يتوافق مع
التقنية العصرية للقصة القصيرة ، فانها تحطم عشرين سنة في هذه القصة
بكلمتين . وكعادتها في الخضوع لجو انكابة المصطنع ، بكل ما يقتضيه من
مصادفات وعجائب ، انسجاما مع فكرها الغيبي ، تكتب ان هاتفا مجهولا
دعا ذات ليلة « العاقر » لتفتح الباب ، وتعتني بما ستجده . وبالفعل تجد
طفلة في شهرها الثالث ، فتصب عليها فيض امومتها المغفولة دهرا . لكن
الزوج يقرر بعد استشارة صديق ان يسلم الطفلة اللقطة للشرطة ، فيفجر
ذلك لوعة وحنان العاقر ، ويطلق سر الامومة المكنون في اعماقها ، و ..
تحمل اخيرا .

ووجه الاعتراض هنا ليس في صحة المحكي ، مع انه يذكرنا بما نقصه
الجذات على حفيداتها ، بل في الاستنتاج المشبوه ، بان هناك قوى غيبية
تفعل ما تريد . وضد القوانين العلمية . بيد ان الكاتبة تعود لتؤكد - عن
طريق « فلسفة الحنان » النفسانية - شبه العلمية - اما قالة « العلم » منذ
البداية ، من ان المرأة قابلة للحمل . فلو كانت الكاتبة حسنة النية ، لكانت
بعجز الاطباء ، وليس بعجز العلم . فلكل حلة سبب ، والعلاقات السببية
موجودة في كل ظاهرة ، لكنها تحتاج الى من يجدها . الا ان الكاتبة تسعى
الى ايهام القارئ ، بأسبقية الروح على المادة ، مدافعة عن « المثالية » ، وهي
حاليا فلسفة الرجعية ، ضد المادية التي يعتمد عليها العلم والتقدميون علمة .

ثم تتناول الكاتبة المرأة كأم في قصة « قضية خاسرة » . حيث ترتفع
الام ، الارملة العجوز ، شكوى الى القاضي عن حالها المزري الذي يتخذ شكلا
كاريكاتوريا ، مضحكا ومبكيا ، فهي تدعي على اطباء المستشفى انهم سرقوا
مال ابنها من جوفه ، من احشائه .

لقد كانت تعمل غسالة ، وكان ابنها احمد يعمل جمالا ، ويعمل بستنة

اطفال وامراة منجبة . وحين يلتوي ظهر احمد وينصححه الطبيب بتبديل العمل ، تسود الدنيا في عينيه حتى يبكي . ويركب الهم ظهر الاسرة ، فمن أين ستلقم الافواه الفافرة ؟

هنا تفاجيء الكاتبة القارئ بحل غريب كغرابية القصة ، اذ تعلن الام لابنها عن سر امتلاكها لقطعة ارض صغيرة في القرية البعيدة . يذهب الاثنان الى هناك ويبيعان الارض بعشرين ليرة ذهبية . وفي المسودة تتوقف السيارة ، ويسري حديث عن قطاع الطرق ، فيعمد احمد - دون ان يتأكد من صحة النيا ، او يسأل - حتى - عن سبب توقف السيارة ! - الى بلع الليرات ، ليضمن السلامة . وتضيف الكاتبة الى هذه السداجة - الصعبة التصديق - سداجة أخرى ، اذ تخطيء الام فتناول ابنها من كيس الفرنكات في البدء ، فيضطر المسكين الى بلع الفرنكات والليرات الذهبية جميعا . . . وطوال الطريق يظل احمد يرسم الاحلام : سيفتح ذكانا صغيرة ، سيفسي الديون ، سيكسو الاولاد . . . ولكن الليرات تستعصي في جوفه ، فتجري له عملية في المستشفى يقضي فيها ، وتختفي الليرات الذهبية .

ان كل ما استطاعت الكاتبة ان تحققه في هذه القصة هو ان جعلت الام العجوز مثار هزء ، ليس امام مشاهدي المحكمة وحسب ، بل امام القراء ايضا . الا ان ما يثير الهزء اكثر هو القصة نفسها ، اضعالة شكلها ، واقتعال حوادثها ، وتهلهل شكلها الفني .

نعود الى المرأة كزوج في قصة « وشيت بها العصافير » ، والتي تقع فيها على محاولة مونولوجية يتيمة ، تشبه محاولات حسيب كيالي ، ليس في الندرة ، بل في الاخفاق .

يتقابل الزوجان ، يرين الصمت الثقيل الطويل ، ويروح كل يناجي نفسه . هي شابة ، وهو شاب ، ولكنه شل اثر حادث سياره وقع في نهاية شهر العسل (!) . كرت ايام الفجيعة الاولى ، واخذت لوعة الزوجية ومحبتها تفتت . وصارت تتسائل عن احقية صليها على قدمي المشلون . وصار هو يجتر ذكريات حبهما ، وقسوة اخيها ، وفرارهما الى اللاذقية ، واعتزامه تسجيل ثروته باسمها ، حتى يصل الى تغير احوالها ، وتكرار غياباتها وامتدادها ، والاعذار الواهية ، فتثور شكوكه . ومرة تتحرك العصافير مجفلة في غيابها المزعوم قرب نافذته ، وبشكل غير طبيعي ، فيتيقن من خيانتها له في بيته . يعتزم قتلها ، ولكن عندما تعود ، يتسائل عما اذا كان من حقه ان يدينها بوشاية العصافير ، او ان يطالبها بالوفاء ! .

لقد شاعت الاقدار ان يفشل هذا الزواج الذي تم ضد ارادة الاخ الشرير ، بالرغم من انه زواج حب . في « ويضحك الشيطان » كان السبب اختلاف اهتمامات كل من الزوجين ، وقد ايدت الكاتبة الطلاق . اما هنا ، فالفشل يعود الى شلل الزوج ، وتقد بررت الكاتبة « الخيانة الزوجية » ، وعلى لسان الزوج نفسه ايضا . فكيف تفعل الفة الادلبي المحافظة ذلك ؟ كيف تبرر الخيانة الزوجية ، ولا تطالب بالطلاق ، او بحياة زوجية سوية ؟

تصف الزوج بانه جميل ، وتقول : « فبدت عينساه السوداوان ذات الاهداب الطويلة في وجهه الشناحب كعيني طفل ضائع يستجدي بنظراته التائهة العطف والحنان ممن هم حوله » (ص ١٤٥ - ١٤٦) . فشفقة به اذن لم تجعل بطلتها ، تطلق زوجها . ولان الزوج عاجز ، بينما الزوجة شقراء جميلة ، « تفور فيها العافية » ويتألق الصبا في بشرتها الناعمة المساء (ص ١٤٦) ، وتبعث الحياة والدفء والنور في غرفة الزوج الساكنة وعالمه المظلم ، لذلك فلها الحق في ان تروح عن نفسها وتعيش حياتها . حقا ، لا بد ان تخرج وتسهر ، طالما لا يستطيع زوجها ان يبرح سريره . ولكن ، هذا لا يفرض بالضرورة علاقة جنسية مع رجال اخرين !!.

أهذا هو ما تعتقده الكاتبة ؟ في الحق انه تبرير لا اكثر وفهم تبريرها للخيانة الزوجية مرتبط أشد الارتباط بفكرها الارستقراطي الشرقي ، وبنظرتها « الفرنسية » الى الرجل ، ولسوف ندعم هذا الراي بشواهد اكثر فيما بعد .

في قصة « ويضحك الشيطان » نرى الرجل قسوي الشخصية ، ذا مركز مرموق . في قصة « عاد انسانا » تقول عنه : « ان من له ساعدان قويتان كساعديه لا يصعب عليه ان يجد معلما لا يساومه على اخته . . » (ص ٣٩) . وفي « هديته الى الثوار » تقول : « من قال ان رصاصة صغيرة تقتل ذاك العملاق ؟ يا حشرة عليه لقد انقص عمره وهو في عز الشباب كان والله رجلا حقا ! » . (ص ٩١) . وفي قصة « من اجل الارض والكرامة » تفترض بالشباب (وليس بالنساء ايضا) ان يعملوا بارودة ويجعلوا الرصاص يزغرد في الارض المحتلة . خلاصة القول ، انها مع الرجل القوي ، ضد الرجل الضعيف . وضعف الزوج وعجزه هو ما يبرر للزوجة في « وشت بها العصافير » ان تخون .

ومع ذلك فالكاتبة تناقض نفسها ، عندما تقول : « ويبدأ الزمن عدو الكائنات الازلي بفعل افاعيله . الايام تكرر رتيبة متشابهة تنجر وراء بعضها

كجث ميتة ..» (ص ١٥٤ - ١٥٥) . هذا ما يرد على لسان الكاتبة ، فيبدو الزمن كعالم غيب ، يأتي البناء بقوة خفية ، تحكم بمصائر البشر . وهو ليس سببا في اخفاق الزواج ، بيد انه يحمل السبب المحدد لحدث السيارة ، وشلل الزوج . ونحن لا نغالي اذا قلنا ، ان الكاتبة تفهم الزمن « طبقيًا » . فالزمن كفيل بافشال الزواج الاقطاعي الارستقراطي والبورجوازي الارستقراطي ، لانه زواج يقوم - في افضل الاحوال - على المتعة الجنسية والسلسلة الجنسية ، والجنس يتطلب بطبيعته التجديد والتغيير . وهو زواج يفتقد الصداقة والعلاقة الرفاقية بين الزوجين ، يفتقد الى كفاحهما المشترك في سبيل الحياة الحرة الكريمة . فالزمن يوثق العلاقة بين الزوجين البروليتاريين (انسانا وليس جنسيا) ، في حين يضربها ويفصمها بين الزوجين المترفين ، دون تعب ودون تعاون ، الزوجين البعيدين عن الصراعات المحقة وبالتالي الشريفة في الحياة . الا ان الكاتبة لا تعي ذلك بسبب ارتباطاتها الطبقيّة معيشيا وفكريا .



في القصص السابقة بدت المرأة محورا اساسيا ، ولكنها تلعب في قصص اخرى دورا ثانويا ، على الرقم من وحدة الهموم في الزمرتين ، ونعني ما اشرنا اليه منذ البداية : الهموم النسائية وعلاقة الجنسين .

من هذا القبيل تبدو قصة « عاد انسانا » للقراءة الاولى هومانية ، تدافع عن حرية ومساواة المرأة . كان يحب فتاة ، « وذات يوم خطفت منه الزنقة » .. (ص ٣٣) . لقد خطفها مارد هرم من بلاد البشورول ، - حدث مفاجيء وقاهر يحرق مجزى الامور ويقدر المصائر . لقد استنجدت به « الزنقة » ، ولكنه لم يستطع نجاتها ، لانه لا يملك المال . هذا ما يقوله « الرجال » ، تلك هي نظرتهم الى المرأة ، اذ لا يرون فيها سوى الجمال والاغراء والجنس . اما ان نتحدث النساء كذلك ايضا ، فهذا يدل على ان تأثير الرجال عليهن كبير ، حتى بلغ بالواحدة منهن ان تنفزل بنفسها ، ان لم تنفزل الرجل بها (انظر ايضا كوليت خوري وغادة السمان) .

الشباب في القصة يعمل عند حداد . مات ابوه منذ ثلاث سنين ، فباع البيت الموروث ، ليفي الديون الموروثة . وهو يعيش مع امه واخته وينفق عليهما . لقد تحولتا الى علفتين تمتصانه ، وهو الآن في ذروة الازمة يتساءل : الى متى ؟ وهنا تأتي المفاجأة الثانية في القصة ، اذ يطلب المعلم الزواج في الاخت مقابل الف ليرة ، ويعرض ان تصطحب امها معها . يفكر

في الامر فترة ، ثم فجأة يتوقف عن العمل ، « يتقدم من المعلم واضعا يديه على خصرته وهو يقول له بتشيف وسخرية :- معلمي اختي صبية حلوة .. لا ترضى ان تتزوج من عجوز كويه قبيح مثلك .. » (ص ٣٩) . انه يتفزل بأخته ، بكل ما تعنيه الكلمة من معنى . فما هو يحادث نفسه ، « جسد دب .. ، ووجه قرد هرم ، يريد ان يتزوج من اخته فوزية ذات العنق الطويل ، والعينين الغولانيين ، والاسنان اللؤلؤية .. » (ص ٣٨) .

ان الكاتبة تظن ان الرجل يفكر على هذا النحو في كل امرأة .. كما انها تفرض نظرتها الخاصة على ابطالها وبطلاتها . وتقيس المرأة بمقاييس الصبا والجمال والاغواء . من قصة « ويضحك الشيطان » الى « هربت من جحيمها » وكذلك في « وراء الحدود » حيث تقول : « اما ابنتها زينب ذات القامة المديدة والعينين الكحلأوين .. » (ص ٥٤) . وفي قصة « الجسر » تصف البطلة بانها « صبية وضاعة كالقمر » . وفي « بعد سبعين عاما » تقوم مسابقة لاجمل ثوب ترتديه احلى صبية . لكن في قصة « الكنز » تضيف الثقافة والذكاء الى الجمال في وصف الاخت الكبرى . والاخت الصغرى لم تكن قبيحة او غبية ، انما اقل جمالا وذكاء ، في حين كان على الصبية الريفية (الخادمة) - فقط - « مسحة من جمال ووداعة » (ص ٧٢) .

اما المشكلة في القصة فهي ان صبية جميلة تزوج الى عجوز قبيح بسبب المال ، وهذه - بالطبع - ليست مشكلة المرأة الحقيقية . ان قضية المرأة ، سواء اكانت جميلة ام قبيحة ، صبية ام عجوزا هي الحصول على حقها بالتصرف بجسدها ، حقها في بناء حياتها والتخطيط لمستقبلها بحرية ، دون اضطراب او ارغام . وهذا ما لم يخطر في بال الكاتبة ، حتى انها لم تر بأسا في وصاية الاخ على اخته ، بل رآته عاذا انسانا ، وقد رفض اغراءات المعلم ، بالرغم من حاجته ومن تبعه الطرد من العمل . ان موقف الاخ هنا لا يختلف من هذه الناحية (الوصاية) عن موقف ابي دلال خطيبته . كلاهما قرر بنفسه مصير من هو « ولي امرها » ، خيرا ام شرا .

في قصة « الحل الوحيد » المرأة الام من جديد ، لكن من حيث تأثيرها على الابناء . القصة مغرقة بالعواطف المفتعلة ، غير المنسجمة . وتحاول الكاتبة جعلها مؤثرة ، فتستعمل طريقة الجمل المتقطعة في الكتابة ، ملفية حرف العطف الشهير في اللغة العربية ، كما تتبع للتعبير عن الانفعال عدة سبل اهمها واكثرها تردادا صيغ التعجب (ما افعله ، كم الخيرية) ، ثم حشد المترادفات ، وتهويل الامور العادية .. ومع ذلك لا يكون النجاح حليف

الكاتبة ، بل تبقى قصتها على شاكله الأفلام العربية المعروفة والسائدة في سورية ، والتي تشبه القيم الانسانية اكثر مما ترفعها بمبالقاتها وافتعالاتها ولا واقعيتها .

شقيقان يعيشان معا في دمشق ، بعيدا عن امهما ، من اجل الدراسة . تصل الابن الاكبر رسالة من امه ، تخبره فيها اعتزام المدين حجز الدار ، لتأخر التسديد . كان هذا الابن قد غرر بها ، ودفعها الى رهن الدار ، لتؤمن له نفقات الدراسة . لكنه بذر تبديرا ، وفشل في التحصيل ، دون ان يعلم امه بالحقيقة . صباح اليوم ينهض مبكرا ، وهو يبدو اكثر كآبة وصفتا ، يقبل اخاه على غير عادته ، يرمي اليه بالرسالة ويخرج . يذهل الصغير لتصرفات اخيه ، ويقرأ رسالة الام بتأثر كبير . والكاتبة تعرض علينا محتوى الرسالة ، وتحاول اقناعنا باهمية الامر ، كما اهتمت هي والابن له : يجب انقاذ الدار بأي ثمن !

لا تذهب شكوك الصغير بعيدا ، اذ لا يلبث الباب ان يفتح عن صديق لشقيقه مع شرطيين . ويتسلم البسة اخيه وهويته ، مع ورقة ، هي اخر وصل من شركة التأمين على الحياة . لقد مات مدهوسا . وانه لينظر في الورقة ، فاذا بالمبلغ المستحق من شركة التأمين يساوي المبلغ المطلوب من الام بالتمام والكمال . وكان اخر قسط للشركة قد سدده المتوفي قبيل وفاته ، من ثمن ساعته وساعة اخيه انتي اخذها هذا الصباح دون تبرير . يا للمصادفة الفرية : مبلغ التأمين على قدر الدين ، القسط الاخير صباح الموت ! . وبالتاثير الام الغريب على هذا الابن العاق ! لقد كان مبذرا ، لا مباليا ، مخادعا .. ومع ذلك فهو مؤمن على حياته ! ولولا ذلك لما استطاع انقاذ امه من التشرد ، فالرسالة حديثة العهد ، وصلته اول البارحة . مبالقات ، وترميمات واهية لشفرات بناء القصة المتداعي ..

لقد كان هذا هو الحل الوحيد للاحتفاظ بالبيت العربي الموروث (البيت الشامي العزيز على قلب الكاتبة ، والذي تعمل القاريء ولا تمس من وصفه (1)) . . . ارضاء للام ، والكاتبة التي لم تجد حرجا في جعل حياة الابن رخيصة في سبيل ذلك . هنا تصبح الاشياء (البيت) اكثر قيمة من الانسان ، وتظهر العواطف خالية من المضمون ، غير صادقة ، بل ومنافضة لمشاعر الام تجاه ابنائها ، ومشوهة لمفهوم النضحية .. انه

(1) انظر قصص : دشت بها المعاصير ، الحل الوحيد ، يا نايم وحد الله .

بالتأكيد ليس حلا ، ناهيك عن انه الحل الوحيد ، لمساعدة الام . ولربما هو انتحار لفاشل في حياته ، جعلت الكاتبة من ياسه فضيلة .

في المجموعة القصصية ، موضوع بحثنا ، عدة قصص ، تعبر الفسة الادلبي فيها عن حنينها الى عالم « الشرق » وتمسكها بالتراث الارستقراطي لبلادنا ، كما كان . . وفيها نذوق الطعم الشرقي العريق ، الذي قلما رسمته آثار ادبية اخرى بمثل ما استطاعت الكاتبة (١) .

تصدر هذه القصص « حمام النسوان » ، التي ننقل صورة حية عن احد آثار الحياة الشرقية (الدمشقية) ، وهو حمام السوق الشهير ، من خلال الحديث عن جدة الكاتبة واسرتها الارستقراطية .

لقد اعتادت الجدة ان تذهب في بداية كل شهر الى حمام النسوان ، على الرغم من معارضة الكنة ، فها هنا العداء الخفي التقليدي بين المراتين ، والذي يعد بدوره من تراث المجتمع الاقطاعي الارستقراطي . ان الكاتبة تصور هذا الصراع ، كلما سنحت لها فرصة (انظر ايضا قصتي « بعد سبعين عاما » ، « قضية خاسرة ») . وهو صراع على السلطة في البيت الكبير . فالجدة تصر على الذهاب بشكل خاص ، لما تلاقيه من الاحترام والتكريم هناك ، اذ تنادي بأم البيك . . اما بالنسبة للكنة ، فان ذهاب الجدة يعني استئثارها بالخادم الوحيدة طيلة النهار . والخادم - كما هو معروف عن المجتمع الارستقراطي - من مستلزمات حياة الاسر . وكانت الكاتبة قد حدثتنا عن الخادم في قصتين سابقتين ايضا (« الكنز » و « هربت من جحيمها ») ، لكنها لم تتوقف مرة عند هذه الظاهرة ، ولم تر فيها امتحانا للانسانية . لا عجب في ذلك ، فهي تتعاطف مع جدتها في صراعها مع كنتها (اي ام الكاتبة) . والجدة تمثل القديم بكل ما فيه .

ويحلو للكاتبة زيارة الحمام ، فتروح تفصل في رسم كل صغيرة وكبيرة : مستلزمات الحمام ، المعلمة و نرجيلتها ، اقسام الحمام « الطبقية » البراني والوسطاني ، والجواني ، المقصورات التي تستأجرها الثريات ، اجيرات الحمام ، . . . الخ ، الخ . وتصف بحلق مراسم الاستحمام ، وبعضا مما

(١) جدير بالذكر هنا ما كتبه ناظم الدامستاني بعنوان « حكاية البيت الشامي الكبير » دمشق ١٩٧١ . وهو كما يومية الاسم حكاية ممتعة ، وفي الوالت نفسها علمية ، مع انها لا تخلو من رومانسية .

يحدث في الحمام ، مثل شجار بين ضرتين لم تلتقيا من قبل ، ومثل الاحتفاء بعروسي ونساء جاءنا للاستحمام . ثم تحدثنا عن تناول الطعام ، الصفيحة الشامية والفواكه لدى البعض ، المجبورة والكرب لدى البعض الآخر . تفاوت طبقي تقدمه ألفة باعجاب ، فتصور الاولاد الفقراء يتخاطفون قطع الكرب ، وينهشونها مع المجردة بكل شهية وتلذذ . وكانت سابقا قد وقفت محايدة من موقف جدتها التي تاتف من الاستحمام مع « الطاوش » اي العامة . اخيرا تدفع الجدة الاجرة ، وتوزع العطايا على الناطورة والاسطة والبلانة (وهن عاملات الحمام) ، وتعود مع حفيدتها مزهوه مختالة .

ان الجدة تذهب الى الحمام لتؤكد ذاتها، وهي التي فقدت سلطتها في البيت . الا ان هذا لا يبرر كتابة عشر صفحات من اصل اربع عشرة صفحة عن الحمام والمستحاثات ومراسم الاستحمام . وفي الحقيقة لم تكن القصة سوى اطار لتصوير عالم الجدة ، وللتعبير عن الحنين الى العصر الذي يمثلته « حمام السوق » - هذا الاتجاه هو ما نسميه « رومانسية رجعية » . بهذا تختلف ألفة الادليبي عن الاديبتين السوريتين كوليت خوري وغادة السمان. فهاتان لبراليتان ، وان كانت الاولى اكثر محافظة والثانية اكثر ثورية ، تدافعان عن المرأة وتهاجمان « الشرق » الذي يستعبداهما ، مثلما الاعلى في ذلك هو « الغرب » وخاصة كوليت . اما ألفة الادليبي فهي تمجد الشرق ، ويؤمنها ان ترى الحضارة الغربية والعناصر البرجوازية تهز دعائم النظام الاقطاعي الارستقراطي وتقوضها . وهذا ما نجده انصع في قصة « الجسر » اذ تتالم الكاتبة لاندحار القيم الاقطاعية امام الموجه الراسمالية ، وتقرر الصمود وحدها ، دون امل .

تحكي « الضبية الوضاعة كالقمر » حكايتها . كانت تحب اباهما وترهبه، وترى اطاعته امرا لا مفر منه . وكانت ترى في امها قديسة ، وفي اخيها اكثر الشباب عنفوانا ومثالية (بمعنى الحياة حسب مثل معينة) . . . هؤلاء كانوا صروحها الشامخة ، لكنها لا تلبث ان تنهار امام اغراءات الرجل الغريب ، الذي اراد ان ينقل الاسرة الفقيرة المعوزة الى الجهة الاخرى من المدينة ، حيث الحياة الرضية الناعمة . وهكذا راح ينفق بسخاء ، ويتقرب للفتاة . بعد فترة يعلن لها ان ترتيباته قد تمت ، وانهم سينتقلون الى بيت جميل في حي الاغنياء ، وستكون له وايها غرفة خاصة ، . . . انه سيزوجها الى غني من معارفه . هنا تصعق الفتاة ، انه يريد ان يتخذها خيلة ، هذا الذي احبته واعتبرته صرحها الاخير ! . . . والانظع من ذلك ، انه

رتب الصفقة مع أهلها . انهم يريدون ان يتخذوها جسرا ، كي يعبروا فوقها الى الفنى ، اما هي ، فانها لترفض متحسرة على ما آل اليه أهلها : « يالvroحي المنهارة !.. اصبحت اشفق عليها ولا احترمها !.. ولكني .. ما زلت احبها ، هي مني وانا منها ! .. ولانني احبها سادع الجسر ينهار .. ذات يوم في نهر الحياة الرهيب الذي طالما ابتلع الضعفاء امثالي » (ص ١٢٠).

انها ترفض ، عكس ابناء طبقتها الاخرين ، ان تنازل للراسمالية ، او تتحالف معها ، وتسير في ركابها ، فتفقد جزءا منها .. على الرغم من موقفها الضعيف الذي تدركه بوضوح . انها تعترف بينها وبين نفسها ان سنة الحياة تقضي بذلك ، « ملكية اكثر من الملك » ، ولذا ، ستترك نفسها يتلعمها نهر الحياة ، الذي طالما ابتلع الضعفاء امثالها ، ممن يظنون انه يمكن للاقطاع ان يصمد امام الراسمال .

تقرب من قصة « حمام النسوان » في حينها الى الماضي الاقطاعي قصة « بعد سبعين عاما » ، ففيها يبرز الطعم الشامي من جديد فسي صورتين : الفستان الازرق واسلوب حياة الاسر الدمشقية ، حيث الابوان هما المسيران لشؤون حياة الاسرة ما دام حيين . اما الفستان فهو يؤكد - مع تصوير الكاتبة في قصص اخرى للبيوت الدمشقية وعادات رمضان وحمام السوق .. - المكانة الخاصة للاثريات لديها .

تقيم جمعية الاحسان الخيرية مسابقة لانتقاء افضل ثوب ترتديه احلى صبية ، شرط ان يكون الثوب لجديتها . ولكن كيف يتأكد للمحكمين ان الثوب كان يخص الجدة حقا ؟ هذا ما لا تقوله الكاتبة . ولماذا نضع العصي في العجلات ؟! لندعها تؤلف قصتها ! . وتروح ام الصبية الفائزة تروي لصديقاتها (في الحفل !) - على طريقة القص فسي « قضية خاسرة » و « الجسر » - حكاية الفستان الفائز . لقد كان لصاحبة الفستان حماة قوية ، تقيم العدل بين افراد رعيتهما من بنات وكنات . وحين جاء الفستان - قبل سبعين عاما - هدية من والديها المقيمين في اسطنبول ، لم تسمح لها الحماة بارتدائه ، لان ذلك يستلزم لباس جميع نساء البيت منه ، وهو امر متعذر . ترفض الكنة امر الحماة ، لكن الزوج ، الذي لم يكن ليفضبامه ، اقسم عليها بالطلاق ثلاثا الا ترتديه . فما كان منها الا ان اودعته صندوقها ، حتى اذا ضاقت بالزوج في يوم ما - كما قالت لبناتها فيما بعد - لبست الفستان ، فتصبح طالقا في لحظة . وتعقب الراوية بقولها : « ولكن امسي عاشت مع ابي خمسين عاما لم يخطر لها ابدا ان ترتدي الثوب » (ص ١٢٩).

في هذه الحكاية تبدو الامور على افضل ما يرام في الاسرة الكبيرة وفي المجتمع الاقطاعي . فذنب الحماية انها تفرض العدل والمساواة بين نساء الاسرة . والابن يرضخ لامر امه ، لان غضبها يفضب الله (ص ١٢٨) . لكنه مع ذلك قدوة للزواج ، اذ لم يدفع زوجته مرة واحدة خلال خمسين سنة الى مجرد التفكير بالطلاق . فكم كانت الزوجة سعيدة ! . ليس هناك اذن مشكلة حقيقية . وان كانت الكاتبة ، على طريقته في تضخيم الامور اكثر مما تحتمل ، قد اسمت حكاية الفستان « ذكرى مؤلة » و « ماساة » ، فذلك لغاية اخرى ، مقصودة او غير مقصودة . مؤداها ان هذه المشكلة البسيطة تعتبر « ماساة » في ذلك البيت السعيد ، ذلك لانه بيت سعيد . فالامور نسبية . والنتيجة انها كانت سحابة صغيرة عابرة في الجو الرائق الشمس ، الجو الاقطاعي الشرقي العزيز جدا على قلب الفة الادلبي .

ونأتي اخيرا الى قصة « يا فاليهم وحده الله » ، اخر ما نطالع من القصص الرومانسية الرجعية ، وهي تعالج موضوع الاحتكاك بين الشرق والغرب .

« كانت هي ترغب في ان تهجر بلادها الى الشرق ، الى الانبياء ، ومهبط الوحي ، ومنيح الاساطير . وكان هو قد بهرته مدينة بلادها يؤثر ان يظل فيها » (ص ٨٠) . انه شاب دمشقي يدرس في امريكا الشمالية ، وقد تزوج بغفأة امريكية . والقصة مليئة بالتنقضات والمغالطات . فالمرأة تقوم على خدمة زوجها كاية شرقية . وهو يحدثها عن بلاده بكثير من الحنين والتقديس ، حتى عن اسخف العادات واقلها عقلانية ، بينما كان - حسبما صورته الكاتبة - يجاهد ليقنع زوجته بالبقاء في بلاد « ناطحات السحاب والانسان الالة » . وبالرغم من انه يهزله بمدينة الغرب ، فهو يصوم ، حين يحل رمضان . ويروح يقص على زوجته شعائر رمضان وتقاليده وفوائد الصيام على نحو تقرير جاف ، وبمباشرة وعظيمة ، حتى لبدو كمبشر اسلامي متخلف . ومن خلال ذلك يحدثها عن اسرته المحافظة وعن بيتهم الشامى الكبير . . فيحرك الحديث وجدان الزوجة ، فتعزم على مشاركة زوجها الصيام ، وتنتزع منه وعدا بزيارة بلاده في رمضان القادم .

يكتب الابن الى اسرته في دمشق عن نيته في زيارة الوطن مع زوجته ، بعد سنة كاملة (١) . هكذا عطف الكاتبة يكتب ومسالته قبل سنة كاملة ، فتبني بذلك لفارقة القصة ، اذ يتاح الوقت للأسرة المحافظة (٢) لهدم البيت القديم ، واقامة بيت عصري سكناته ، فتكسوف مفضلة سارة لابنهم . .

وبالنتيجة نحصل على قصة مختلفة ، وشخصيتين غير واقعتين .. ودعاية اديولوجية للحياة الارستقراطية الدينية .

لقد جعلت الفة من كل ما في الشرق (بلادنا بوجهها المتوارث) لوحة رومانسية فتانة ، لكنها في الحقيقة لوحة تتسم بالرجعية . فالصدقات الرمضانية ، وصوت المؤذن وضجيج المسحر .. وسواها ، مما يسهب الزوج في تزويقه ، ليس « فقط » من علائم الصيام الرائعة . ان عذاب الاغنياء بالجوع ، ورميهم بالفضلات للمتسولين والفقراء ، لن يفسل اوضاع انسانياتهم الملتطخة . لكن الكاتبة ، باخلاصها لطبقتها ، تسوق ذلك مبررا على نحو مهديء للضماير ، مخدّر لاية بادرة تمرد .. اما ازعاج الدين لا يصومون وتكدير نومهم ، اما ما يحفل به رمضان من غلاء للاسعار واحتدام ازمة المواصلات ، اما حالة الارغام التي يحيها المواطن غير الصائم في الشهر الفضيل ، والتعامل الفظ بحجة الصوم .. فان ذلك كله يفيب عن لوحة الفة الرومانسية . ان دفاع الكاتبة الاعمى عن الشرق يحيل اشد المظاهر تخلفا الى شكل جمالي مخادع .. وهكذا يمكن ان تغدو طقوس « الميلوية » المشعوذة اكثر دقة في حركاتها من رقصة الباليه !!



بقي لدينا في المجموعة اربعة قصص « نضالية » عن العمل الفدائسي الفلسطيني ، والثورة السورية الكبرى ، والمرأة المناضلة . فهل تختلف هذه عن سابقتها ، من حيث النظرة الايديولوجية ؟ .

في قصة « وراء الحدود » نلتقي بالام من جديد . ام مصطفى امرأة عجوز مريضة ، الا انها « أم » ، كما يجب ان تكون الامهات : حنونة الى ابعد حدود الحنان ، وشجاعة الى اقصى حدود الشجاعة . وهي بقدر ما تحب اولادها ، لا تقبل الدل : « اما تكفي هذه السنين الطويلة لتميت الصبر فينا ؟ لتنشف الدماء من عروقنا ؟ لتفرقع قلوبنا كما تفرقع بالونات الهواء ؟ الى متى نتعلل بالكلام والوعود ؟؟ .. » (ص ٥٠) .

ان اللام والامومة دورا هاما في تفكير وادب الفة الادلبي . فمن ناحية تعد المرأة - الام الحالة المثالية للمرأة . وهكذا تبين ضرورة ومعجزات الامومة في قصتي « الحنان غلاب » و « الكنز » . ومن ناحية ثانية تصوّر الكاتبة الام الفاضلة ، وهي المتحلية طبعا بالفضائل التي ينادي بها المجتمع العربي القديم ، كما نعرفها من الخنساء واسماء بنت ابي بكر وغيرهما . لقد صادفنا الام في الكثير من القصص السابقة ، وهي دائما او غالبا ذات

صفات ايجابية ، الا ان ظروف الحرب والنضال تعطي فرصة افضل لظهور المرأة المثالية في المجتمع ما قبل الرأسمالي ، هكذا في قصص « وراء الحدود » و « من اجل الارض والكرامة » و « مفتاحان » . واخيرا فمن ثمانية ثلثة تهتم الكاتبة بالمحبة والاحترام اللذين تستحقهما الام ، كما في قصص « الحل الوحيد » و « بعد سبعين عاما » و « عاد انسانا » و « مفتاحان » .

نعود الان الى قصة « وراء الحدود » والى ام مصطفى . تتقلب ام مصطفى في فراشها ، لا يغمض لها جفن . تخالف امر الطبيب وتخرج بهدوء ، كي لا توقظ ابنها احمد ، وتصد بمشقة الى السطح ، وتقبع هناك قريوة ترقب بيت ابنتها سلمى في الشطر العربي من قرية « بيت صفا » . ترى بصيصا من نور يشع من احد نوافذ البيت ، فتخمن ان الطلق قد دام ابنتها . تتألم بحسرة ، وتتمنى لو تستطيع ان تكون الى جانبها . انها لم تراها منذ ثلاثة ايام ، وقد كانت تراها قبلئذ كل يوم من خلال اسلاك الحدود ، مجرد رؤية ، فالخفراء يمنعون حتى الاشارات .

وتنداعى افكار وذكريات ام مصطفى اثناء قعدتها هذه على السطح . زوجها استشهد في عز شبابه ، وكذلك ابنها البكر مصطفى ، بعد ان قتل عشرة من اليهود (ا) ، ولم يعرف له قبر . اما ابنتها زينب فمفقودة . وابنتها سعيد تشرذ وهو في الرابعة عشرة ، ولم تقع له من بعد على اثر سوى رسالة اذاعية قصيرة . واحمد ، « ابن احمد اليوم منه بالامس ؟ يوم كانت الحماسة تندفق من نظرات عينيه ونبرات صوته ؟ » (ص ٥٣) . واما سلمى فقد خرجت من منطقة الاحتلال مع عمها ابي سليم ، الذي عاملها احسن معاملة ، وزوجها عندما كبرت الى ابنه سليم ، بعد عودته من القرية ... ونعود من ثم مع ام مصطفى الى السطح ومنظر النور المشع من غرفة سلمى ، فتراه يصبح هالة ، وتتحول الهالة الى شبح انسان : انه ابنها مصطفى يحمل ابن سلمى ، ثم هو زوجها ، وابنتها زينب ، وابنها سعيد ... ثم يعم الظلام .

هذا الحشد من الشخصيات لم تستطع الفة ان تتعمقه . والحق ان القصة القصيرة ، حين تحاول ان تستوعب احداثا متعددة متشابكة وأشخاصا كثيرين ، فانها تتعرض لخطر كبير . وقد تكون الام قد حظيت ببعض الاضواء ، فمايزت بذلك عن سواها .

في قصتي « من اجل الارض والكرامة » و « مفتاحان » نلتقي بالمرأة المناضلة ثائية ، في الاولى نراها فتاة وفي الثانية اما على شاكلة ام مصطفى .

لقد راجت في السنوات التي اعقبت حزيران (١٩٦٧) ، واثناء المد الفدائي، كتابة القصص والاشعار عن الفدائيين ، ومن ادباء تتوزعهم شتى الاتجاهات، حتى من اليمين . ويبدو انه لا بد لآلة ان تساهم في الموجة ، فكتبت القصتين المذكورتين .

لقد صار الناس يخافون صمت الرصاص ، بعد ان عودهم الفدائيون على سماعه . هكذا تبدأ قصة من اجل الارض والكرامة في رسم طعم الخوف الجديد في الارض المحتلة ، الذي يعبر عنه حشد امام دكان بقال عربي . من بين الحشد فتاة طويلة نحيلة ، لعينيهما العميقتين اللامعتين نظرات قاسية متحدية ، لم يعجبها الحديث ، انها تريد زغرودة الرصاص فحسب . وهنا نلاحظ ان هذا هو عين ما كان يقوله يمين المقاومة الفلسطينية، اذ ان ربط الممارسة بالنظرية قد يؤدي الى نشر الافكار الشيوعية « الهدامة » واقامة مجتمع اشتراكي . ولذلك فالمطلوب زغرودة الرصاص وحسب . تعود الفتاة الى البيت وقد تزودت، تحسبا لقدوم الفدائيين، كما حدث لها قبل اسبوع ، اذ طلب هؤلاء طبيخا . وفي طريقها تحدثت نفسها : « عشرون عاما ونحن نعيش في دوامة لا تنتهي ... نحن نعيش على كوكب كافر عاهر لا يدعن الا لمنطق القوة .. حين نطلق ايدينا ونكم افواهنا ونوحد صفوفنا نستطيع ان نهز ضمير العالم » (ص ١٦٤) .

تعطي الكاتبة اهمية خاصة لنيل التأييد العالمي، والمقصود هو تايد العالم الرأسمالي الامبريالي (اميركا الشمالية واوروبا الغربية)، لان البلدان الاشتراكية والبلدان المتحررة من العالم الثالث تؤيد الحق العربي . فهي تتجاهل ان العالم الرأسمالي الامبريالي لن يكون الا مع البلدان والحكومات التابعة له ، والتي تحمي مصالحه ، مثل اسرائيل والحكومات العربية الرجعية . كما تتجاهل الكاتبة ان توحيد الصفوف لن يكون الا عن رغبة واختيار الناس المعنيين ، وليس بكم الافواه . اما تعبير « الكافر العاهر » فلم يأت عرضا ، انه ينم عن نظرة دينية ، سنراها في شخصية الفتاة (وقد رأيناها في قصص سابقة مثل « يا ناييم وحد الله » « والحنان غلاب » .

امام الباب تلتقي بخالها وقد جلب لها ولاها بعض المؤن . يطلب منها ان تنقل امها المجنونة - بسبب قتل الصهاينة لابنها الفدائي امام عينيهما - الى المستشفى ، فترفض . فيستجدي الخال الشفاء من السماء مما يشرهز الفتاة ، حتى توشك ان تجدف ، لكنها تستدرك مستغفرة . وفي النهاية، حين تشفى الام بمعجزة ، يطمى ايمان الفتاة وتموت اطلاقا ادنى بوادر

التحرك والتمرد .

والكاتبة تربط مفهوم « الفدائي » بمفهوم « الرجولة » التقليدي ، وبالعكس . تقول الفتاة وهي عائدة الى البيت : « ما بال هذين الشايبين يتسكمان ويضحكان ؟؟ تمنيت لو اصفعهما » (ص ١٦٣) . تريد منهما ان يحملتا السلاح ، لانهما رجلا . اما عن نفسها فتقول : « آه ، لو استطعت ان اعمل شيئا يرضيني عن نفسي ، ان اشارك في عمل بالغ ما بلغ من الخطر . . » (ص ١٦٩) . ويتحقق هذا الشيء ، فتطبخ للفدائيين وتضمد جرح احدهم وتحمل عسف المحتلين . هذا هو دور المرأة !.

ويرطلب الخال ان تنتقل الفتاة مع امها الى بيته ، اذ لم يعد هناك من يرعاها ويحميها بعد مرض ابي مصطفى (لا تدري من هو ، لعله خادم ؟) . فترفض الفتاة : « آن لنا ان نفهم ، لا شيء يستحق الحماية سوى الارض . . » (ص ١٦٨) . فالارض اهم من الانسان ! . ولكن ، لمن اذن التمسك بالارض او تحريرها ؟! . الارض غاية لذاتها ، ام وسيلة للانسان ؟! . وهنا يتذكر المرء القصة السابقة ، حيث لم تر الكاتبة ذنبا او اي خطر في النزوح من المنطقة المحتلة .

يفادر الخال بعدئذ . ثم يسمع انفجار هائل . انه في المخفر الصهيوني القريب ، لا ريب . وتدخل دورية معادية ، فيها امرأة ترتدي الزي العسكري ، قصيرة بدنية ، ذات شعر احمر ووجه مليء بالنمش (لاحظ هذا الوصف للمرأة المعادية ، اذ يجب ان تكون قبيحة !) . تفتش الدورية البيت ، ويضرب رئيسها الفتاة ، فتنفك عقدة لسان الام رعيا على ابنتها . وتخرج الدورية ، فيدخل فدائي جريح ، وتقع المعجزة : ان الام تشفى !.

تتقدم قصة « مفتاحان » على هذه القصة بقليل . ها هنا تاريخ اسرة ايضا . الام ابنة صياد حيفاوي شهير . والشاب لا يزال يذكر يوم الزواج . كانوا لما يقضوا بعد غير اسبوع في بيتهم الجديد . لقد ظل الاب في حيفا ، وقتل على عتبة داره ، وهو يقاتل المفتصبين . وقد اقامت الام مع ابنتها في دمشق ، ثم في القنيطرة ، بعد ان سُميت اعانات وكالة الفوث ، وقررت ان تشتغل خياطة . ومن مردود عملها علمت ابنتها ، حتى غدا مهندسا . وسافر الى الكويت ، ليعمل وليربح امه من العمل المضني . لكنه لا يلبث ان يعود تاركا المال والاغراء ، بعد ان سمع باحتلال القنيطرة ، ونزوح امه مع زوجته واولاده الثلاثة عنها . قضى دورة تدريبية ، ثم ودع امه وزوجه واولاده ، وغادرهم الى الحدود . وراح يتخيل ، وهو في السيارة ، سيرة حياته وحياة

امه من قبل . ويعثر مصادفة اثناء ذلك على رسالة صغيرة تركتها الام مع مفتاحين ، احدهما للبيت الحيفاوي ، والاخر للبيت القنيطراوي .

ان الرسالة تبدو كحادثة ونص مفتعلة . ولم يستر افتعالها جهد الكاتبة واخلاصها في استبطان الشخصية . لقد انقلب الاستبطان الى انطاق ، وهو امر تكرر في القصص السابقة ، حتى لنلاحظ تشابه عبارتين بعينهما تنطق بهما الام المعجوز في قصة « الحل الوحيد » وفي قصة « مفتاحان » ، والعبارتان هما « البيت يا بني ستر الاسرة » (ص ٣٤) وص ١٨٥ . ويلاحظ في هذه القصة توارى شخصية الزوجة خلف شخصية الام ، حتى انها لتفقد اية قيمة تجاه الام بالنسبة لابن ، وهذا غير واقعي ولكنه ينسجم مع افكار الفة الادليي .

هناك نموذج نسائي اخر تقدمه القصة الاخيرة في هذه المجموعة القصصية ، وهي قصة « هديته الى الثوار » التي تعود بنا الى الثورة السورية الكبرى .

لقد قتل الشاب الحداد عبدالستار الشافوري برصاصة « طائشة » قبيل الافطار ، على عتبة بيته ، وهو عائد الى طفليه التوامين . لقد كثرت ضحايا الرصاصات الطائشة في الالونة الاخيرة . وعقب الدفن اجتمع بعض المعزين في بيت جار المتوفي ابي سعيد الخباز ، وجرى حديث عن فضائل عبدالستار وعن حادث وفاته . فانبرى احمد الحلاق مؤكدا ان حكاية الرصاصات الطائشة مهزلة يصطنعها الفرنسيون للتخلص من الوطنيين ، ولبت الرعب في الناس وابعاد ما بينهم وبين الثوار . فأخو عبدالستار من زعماء الثورة المرموقين ، وعبدالستار شارك مرارا ، متخفيا . ثم يدعوا احمد الحلاق الى مقاومة المستعمرين فيجيبه الشيخ مسعود : « .. مستحيل يا بني ، العين لا تقاوم المخرز ! .. » (ص ٩٣) . ويرد احمد : « .. جيلكم علمنا الخنوع ، نحن ايضا نستطيع ان تكون مخارز .. ماذا ينقصنا ؟؟ هم رجال ، ونحن رجال .. » (ص ٩٣) . فيقول له احد الحاضرين ، ان عليه ان يلتحق بالثورة بدل ان يتظاهر بالرجولة هنا . لكن احمد حاول ذلك ، فرفضه الثوار لانه لا يملك بارودة ، وهو لم يستطع بعد جمع خمس ليرات ذهبية لشرائها .

ها هنا تتحرك النخوة الوطنية الصحيحة في الشيخ مسعود ، وتبرع بخمسة ذهبات ، كان قد ادخرها ليوم جنازته (الحرج الذي وقعت فيه الكاتبة في قصة « الحل الوحيد » : تكاليف الجنازة ومبلغ الادخار بقدر ثمن

البارودة !) ، فينكب احمد على يد الشيخ يقبلها وجها وقفا . وهكذا
اظهرت الكاتبة خلوعا في الشيخ ، لتعود فترفعه عاليا ، وترغم احمد على
العودة الى الحظيرة واحترام رجال الدين .

ويذهب احمد مع ابي سعيد النجار الى الارملة ليشتري بارودة المرحوم
عبدالستار ، فتنكر في البدء ، حتى اذا استوثقت ، قالت بلهجة قاطعة :
« والله يا ابا سعيد لو مت من الجوع انا واولادي ، لن ابيع بارودته ! ..
معاذ الله ان افعلها ! .. » (ص ٩٥) . ثم تقدم البارودة هدية مع عباءة جديدة ،
حسب وصية الشهيد . يشير موقف الارملة نخوة ابي سعيد النجار ، فيطلب
الذهبات الخمس من احمد ، ليشتري هو الاخر بارودة ، ويلتحق بالثوار .



تقارب الفة الادبي ، من حيث موقعها الطبقي ، عبدالسلام العجيلي ،
لكنها تختلف عنه في ضعف تمرسها بالصنعة الادبية ، قصصها اقل جمالا
واكثر مباشرة . وهي تختلف عن حسيب كيالي ، مع تشابه الشكل والمضمون
في بعض المواضع ، ومن المعلوم ان اديولوجيا الطبقة السائدة - الى حد
بعيد - هي التي تسود في الطبقات الثورية ، وتستمر الى فترة بعدئذ . من
هنا يأتي التقارب والتباعد بين الادبيين . فالفة ممثلة صادقة لمصالح
، اراء وقيم المجتمع الاقطاعي الشرقي ، الذي لم يزل يحتفظ ببعض السلطة
عن طريق رجال الدين وبقايا الاقطاع ، وعن طريق القيم والاخلاق المتوارثة
العشائرية والبطريركية والدينية . عبر هذه القيم والاخلاق المسماة خطأ
« عربية » (والاصح تسميتها « عربية قديمة ») ، والتي ما تزال تلقى
الكثير من الدعاية والتكريم ، امكن ظهور اديبة كالفة الادبي وانتشار ادبها ،
ولو بشكل محدود ، لما للشكل الادبي لديها من نواقص وماخذ .

وتسترشد الكاتبة في ادبها عن المرأة بنموذج المرأة العربية الفاضلة ،
كما يتعرف اليها تلامذة المدارس عبر شخصيات نسائية جاهلية واسلامية
شهيرة في دروس التاريخ والادب العربي والديانة والثقافة الوطنية . امرأة
مخلصة لزوجها ، مؤازرة له او لابنها على تحقيق مطامحه . وهي مخلصة
لقومها ، مذكية لنار الحماس في القتال .. شجاعة صبورة . هذا هو
القياس الاول . اما المقياس الثاني ، ويرتبط عادة بالاول ، فهو الجمال .
فالجمال فضيلة ، والمرأة القبيحة (تذكر المرأة الاسرائيلية القبيحة ،
والثرائرة في قصة « من اجل الارض والكرامة ») مذمومة ، غير فاضلة ، او
وضيعة الاصل ، اي فقيرة (تذكر شخصيات « حمام النسوان » !) . اما

الرجل ، فمثاله الأعلى هو الفارس العربي ، جميل ، شجاع ، شهم وقوي .
ولا تعطي الكاتبة للجنس اي دور في حياة المرأة او في العلاقة بين الرجل
والمرأة ، بينما تعتبر « الامومة » محورا اساسيا في تفكيرها .

والفة الادلبي تمجد مظاهر الحياة الشرقية ، فتراها تقف امام البيت
الشامي الكبير بكل محبة وخشوع . ولا ترى مشكلة حقيقية في العلاقات
الاسروية البطيركية للأسرة الكبيرة المعروفة في المجتمع الاقطاعي . وهي
ترفض من ناحية اخرى الهجمة البورجوازية على الاسس المتوارثة للمجتمع
العربي السوري ، ولا ترضى مصالحة مع الراسمال . بهذا تختلف عن كوايت
خوري ، التي تمثل الطبقة البورجوازية الارستقراطية ، وتنظر
الكاتبة الى الممارسة الدينية الشائعة بعين الرضا ، فلا ترى فيها مرة
واحدة مخالفة للاصول (شعوذة الشيخ مرزوق او رقصات الميلوبة) او
لا عصرية او شيئا من هذا القبيل ، بل لا ترى فيها سوى الجمال ، وكأنها
على يقين انها نابعة من صميم مجتمعها الشرقي الحبيب .

والخلاصة ان الفة الادلبي تريد للزمن القديم ان يدوم حتى الازل،
ومشكلتها القاصمة هي ان مجتمعنا يتطور ، مفجرا الاطر الاجتماعية
القديمة ، فهل تعلم انه ما من موقف لهذا التطور .

الفصل الثاني

الليبرالية والنيات المسنة

الليبرالية والنيات الحسنة

- ١ -

كوليت خوري

محي الدين صبحي : « هل انت بورجوازية » ؟

كوليت خوري : « كلمة بورجوازية تطورت كثيراً خلال التاريخ البورجوازي ، في اوربا كان يعني ساكن البورج (القرية الكبيرة) ، هذا الفلاح الذي اغتنى وجاء الى المدينة . أصبح مفهوم البورجوازي عندنا ساكن المدينة . . هذا شرح عابر لكلمة بورجوازي . هذه الكلمة التي يجهل معناها ، لنقل ٩٩ ٪ في الوطن العربي .

اما عني ، فانا لست بورجوازية . انا من هؤلاء الناس القلائل في العالم الذين لا ينتمون لطبقة لانهم اصليون يؤمنون بالانسان ويحترمون الانسان . هؤلاء القلائل الذين اسميهم أنا « النخبة » ، ومن خلال كتاباتي تستطيع ان ترى انني انتقدت الطبقة البورجوازية لانني كنت اعرفها ، وسانتقد الطبقة الكادحة لانني ضرت اعرفها . انا غريبة عنهما » .

مقابلة في : المعرفة (الدمشقية) ، العدد ١٢٩ ، تشرين

الثاني ١٩٧٢ ، ص ٧١ .

في هذه المقابلة تلقي الكاتبة بيد باحث ، يحمل مثل همومنا في هذا الكتاب ، بمفاتيح جيدة ودقيقة ، تسعف في الدخول الى ما وراء الستار الملون الذي يلف كتاباتها وشخصها . لقد بدأت كوليت خوري بشرح لغوي لكلمة « البورجوازي » ، اعتمدت

فيها التطور التاريخي للكلمة في أوروبا . وقد جازفت بذلك في تفسير مفهوم اجتماعي - اقتصادي على أساس لغوي ، مذكرة بأسلوب زكسي الأرسوزي مع الاختلاف الكبير بينهما . فالأرسوزي رمى إلى تبين فهم العربي للعالم والحياة عن طريق اللغة (١) . أما كوليت ، فهي أما أن تكون جاهلة ، لا تدرك معنى « البورجوازية » كمفهوم اجتماعي - اقتصادي ، وأما أنها تتعمد التشويه وخطط المفاهيم والأمور ، بقية خلق وعي خاطيء لدى الجمهور ، وفي الوقت نفسه انتقاد النفس من تهمة « البورجوازية » ظلما منها أنها شتيمة .

أن كوليت تنفي في النص المقتطف هنا انتماءها إلى الطبقة البورجوازية ، « مبرهنة » على ذلك بكونها « هومانية » وأنها من « النخبة » وأنها قد انتقدت البورجوازية وستنقد الطبقة الكادحة . أنها تعتبر نفسها فوق الطبقات ، خارج التشكيل الطبقي التاريخي . إلا أن من يزعم هذا الزعم هو في الواقع منتم إلى الطبقة المسيطرة في المجتمع ، ينال الامتيازات دون أن يفترق بذلك ، بهدف التملص من مسؤولية طبقته ، وبالتالي من مسؤوليته الشخصية ، مما يسر له لعب دور الحكم (المتميز طبعا تحت ستار الموضوعية والانسانية) في الصراع الطبقي . أما مفهوم « النخبة » الذي تعز به كوليت ، فهو مفهوم بورجوازي ، يقابله لدى البروليتاريا مفهوم « الطليعة » (٢) . وأما انتقاد البورجوازية فهو لا ينقل الفرد حكما إلى خارج دائرة هذه الطبقة .

لقد بلغ انتاج كوليت خوري حتى الآن اثني عشر كتابا ، وكانت في بدايتها تنادي بتحرر المرأة تحررا اقتصاديا ، دون أن تستند في ذلك - كما قد يتخيل المرء للوهلة الأولى - إلى وعي علمي أو طبقي . وفي آخر ما وصلت إليه رحلتها صارت تطرح تحرر الانسان العربي - امرأة كان أم رجلا . ولا ريب أن في هذا تطورا ذا قيمة ، إلا أن كوليت تظل أمينة ومخلصة لبورجوازياتها ، أنها مطمئنة لواقعها ، على الرغم من اتهامات التمرد

(١) ناسيا أن هذا لا يصح إلا على أولئك الناس الذين ظهرت عندهم الكلمة لأول مرة ، وأن اللغة تبعد مع الأيام عن الطليعة لتصبح اصطلاحات أكثر منها تعبيراً أو محاكاة لها ، وأكثر منها تطورا للصوت الصادرة عن تأثيرات نفس الانسان - الحيوان .

(٢) باللغات الأوروبية : النخبة Elite ، الطليعة Avantgarde

الباطلة . وسنرى في معالجتنا لمجموعتها القصصية « الكلمة الاثني » (١) مصداق ذلك .

في اولى قصص المجموعة « الواقع » يطالعنا التهويل الذي يعجز الوصف لدى كوليت . انها تصف موت جدها فارس الخوري ، وحبها خبيبها البيروتي ، فتعتمد الى مبالغات منقوخة . لقد كان حبها لجدها يفوق حبها لابيها ، وكانت في المقابل في المنزلة الاولى لدى حدها ، قبل ابيها . فلما حانت وفاة الجد ، وابصرت اباهما وقد سبقها ، وامسك بيد الجد يودعه الوداع الاخير ، احسّت بضدمة شديدة . هذا المشهد - غير العبر فني نظرنّا - تعتبره الكاتبة انه الواقع المنتصر ، فالابن اقرب الى الجد من الحفيدة .

بالتوازي مع ذلك ، ينبعث في راسها وسواس مزعج ، اذ تفكر بخبيبها البيروتي وهي ذاهبة الى لقائه في بيروت . تتذكر حادثة الجد ، وتتساءل من سيرد على الهاتف حين تطلب العنبيب المتزوج ؟ اليست الزوجة احق من الحبيبة ؟ ومرة ثانية : انه « الواقع كالموت لا مهرب منه » (ص ٢٢) . انها ترضخ مبررة للواقع الذي يسير على قوانين الملكية الخاصة في العواطف ، كما في الاقتصاد . لقد احزنها الواقع البطريكي ، لكنها تستسلم له راضية مرضية . اليست في النهاية فردا من الطبقة العليا التي خلقت قوانين هذا الواقع لصالحها ؟ ان اديولوجية الملكية الخاصة قوية لدى الكاتبة ، وهي تتحكم بعواطفها وبموقفها من الزواج .

ان علاقة الزواج البورجوازي علاقة ملكية . حقا ، ان لـ « الحب » مكانة لا باس بها في اديولوجيا البورجوازية الصاعدة ، وقد حاربت به مبدا « الحسب والنسب » الاقطاعي في الزواج . الا ان هذا اضحى مجرّد اديولوجيا في ظل سلطة البورجوازية ، بينما يتم الزواج في الواقع اعتمادا على ميدي « النفعية » و « الفردانية » السائدين في المجتمع البورجوازي . لقد كان ميدي « الفردانية » سابقا - قبل سيطرة البورجوازية - يدفع الى زواج الحب ، اما الان - بعد سيطرة البورجوازية - فالفردانية تلاحق بمصالح اخرى اهم . ومصالحة النظام الرأسمالي البطريكي هي فوق كل مصالحة . ولهذا تستسلم كوليت امام « الواقع » ، فهو واقعها كبورجوازية .

(١) منشورات زهير البعلبكي ، بيروت ١٩٧١ . وقد صدر للكاتبة بعد النكسة ايضا رواية « المرحلة المرة » ١٩٦٨ ، كما نشر لها اتحاد الكتاب العرب بدمشق (فصتان) ١٩٧٢ .

من ناحية اخرى تعكس هذه القصة « مثالية » الكاتبة على نحو ساطع .
فهي تمد عالم الحب العالم الصافي ، اما الواقع فهو العالم الباهت ، الظل .
وهذا ما يمدنا الى سيرة الصورة والمعنى الافلاطونية .

ان مجمل ما تسلمه هذه القصة للقارئ يظل ينمو ويتسع في القصص
الاخرى . ففي قصة « هذا المجتمع » تريد الكاتبة تحديثنا عن المجتمع ، لكنها
تصف مجتمع البورجوازيين . ثمة حفلة تنكرية تمنع فيها كوليت الجائزة
الاولى ، مع انها وحدها بين البورجوازيين الموجودين لم تضع قناعا . لقد
غدا الوضوح في هذا المجتمع غموضا . كوليت واضحة ، لم تتنكر ، وعلى
الرغم من ذلك اعتبرت ابرع الحاضرين في التنكر ، وشدهم غموضا . لماذا ؟
انهم لم يفهموا وضوحها ، لم يستوعبوه . هي وحدها متميزة ومصيبة ، والكل
في ضلال . مرة اخرى الفردانية ، تضخم الداتية .

المفارقة في هذه القصة لقطة ساحرة ، ولكنها تتناولها بسطحية
رقيقة . فالتنكر هو امنية للفرد ، هو رفض صامت وسلب في الوقت
نفسه للواقع . انه رغبة الفرد في ان يكون غير ما هو عليه . هذه الوظيفة
النفسية للتنكر لم تفهمها الكاتبة . وادخال هذه الوظيفة في معادلة
القصة يقلبها راسا على عقب ، فتغدو الكاتبة وحدها الفاضلة ، والمتنكرون
اكثر منها وضوحا . وبما ان المتنكرين بورجوازيون ، فان افضل قناع
لديهم هو الوجه البورجوازي الذي يحجب الوجه الانساني . هم اذن اقل
منها انسجاما مع بورجوازياتهم ، ولذلك فان فيهم من لديه الرغبة الهائلة
الداخلية او اللاشعورية في ان يكون : غجريا ، يوليوس قيصر ، قرصانا ،
شحاذا ، ملاكا او كليوباترا .. اما هي ، فانها واعية للعبة ومقتنعة بها ، لا
يؤثر في ذلك حرد او تملل . « فالاختلاط بهؤلاء ما راق لي يوما . جئت
فقط للاطمئنان فانا احب اهلي » . (ص ٢٦)

كيف تفهم الكاتبة التي رأينا حتى الان السياسة ؟ . ان نضال حبیبها
السجين في المزة تهوّر واندفاع ، لا بأس من فهم السياسة ، ولكن من بعيد .
انها تتمنى في بداية قصتها الثالثة « الزنزانة » تحويل سجن المزة الى مطعم
او كازينو - ليس مستشفى ولا مدرسة . لقد اودع حبیبها هذا السجين
لسبب سياسي ، لكنها تقدمه في القصة وكان قضيته محصورة في غرفتها
واحاديثه معها وردائها الاسود . وحين تصف حالة السجين او السجينين
يسقط في يدها ، بسبب ضعف القدرة على التخيل والايهام وهي التي تصف
على السماع . ان الصراع في تشخيصها هو « اختلاف في الاراء ، تضارب

في الافكار ، تنازع على تملك المبادئ . وتلاشى معنى التضامن وحديث الاصطدام . ورمى النصف النصف في اسجون » (ص ٣٨) . هذه هي القضية بكل بساطة ، ولتسقط كل قوانين الحركة التاريخية ، وليذهب تناقض المصالح والصراع الطبقي الى الجحيم !! . ومقابل هذا الالفاء تلفت الكاتبة البصر الى مبادئ اليوغا وفقراء الهنود ومجادلة النفس . ان السياسة عدوة الشعر والعقوبة لدى كوليت . وحسبما ترى يمكن للمرء الا يكون متفرجا دون ان ينغمس في السياسة . وحين يؤكد الحبيب ، ان من لا ينتمي الى فئة من الفئات في هذه المرحلة هو جبان ، ترد مجسدة كل اصرار اليورجوازي على تبرئة النفس وتقديمها كضحية متفوقة ، فتقول : « انا اعر كل يوم في قلبي زناانة جديدة لاب او ام او صديق .. » (ص ٤٦)

ان عبارة الكاتبة تفقد رشاقتها وشاعريتها المعهودتين في هذه القصة حيث تطلب المباشرة والسمة الصحافية . وكوليت خوري كما هو معروف شاعرة ، ولكن باللغة الفرنسية (وهي تعمل في التدريس الجامعي) ، وقد اكسب عبارتها العربية هذا التعامل مع الفرنسية ، ومع الشعر ، الصفتين المذكورتين آنفا : الرشاقة والشاعرية . كما اكسبها جراءة في تغيير بنية الجملة كقولها « وكان انا نفسي ممزقين » (ص ١٧) ، وجراءة في تجريب اشكال التعبير القصصي . وها هي في « التهمة » تراوح بين القصة والمسرح ، وتحطم المقاييس المألوفة في التعبير والسببية ، موفرة ، زخما حركيا عاليا . ان « التهمة » نفثة حائقة ضد التشويه الذي يحفل به العالم : زيف الرجل الاصلع ، الارهاب ، الكبت المتمثل في الاشخاص الثلاثة ، قتل البراءة بقتل الطفل ، وسواس الجنس الذي يقض المضاجع اجمعين . والكاتبة في هذا الفمار كله لا تتعمق بل تؤثر ان تصف حالة نفسية تتسم بالاساوية .

هي متهمة بانها ترى ، ولانها ترى يحكم عليها بان تطلع عينيها ، وبما انها قلعتهما من قبل ، يحكم عليها ان ترى ، فترفض الحكم الاخير .

ما الذي رآته حتى اتهمت وحوكمت ؟ ثمة طفل ميت ، قتله رجل كان يسير في الشارع ، اصلع ، عمره تسعون ، له شاربان بنيان طويلان كان يخنس بهما الارض ، كان شاربا الرجل مدهونين بالوحل ، وكان يضحك ويقهقه وهو يحمل الطفل الميت . لم قتل الطفل ؟ لقد كان يتفرج على رجل يضاجع امرأة على الدرج ، درج خيمة الامير اندي مات وطارت خيمته ، وتساعد الدخان ، وحجب السماء ، كي تكف عيوننا عن التعلق بالفضاء ، كي يبحث عن مكان لها على الارض ، حيث كل الامكنة مشغولة ، ملأها رجال

بضاجعون نساء .. ونساء يحرقن اطفالا ..

وتتالى الكوابيس الجنسية (انظر خاصة ص ٥١) متوجسة صورة فرد مكبوت في المجتمع البورجوازي داهمته الوحدة والعزلة ، فهو يتالم ، والمه ضبابي ، غير مدرك .

ننتقل بعد هذا الى عدد من القصص التي تلتقي مع قصة « الزنانة » في كثير من المفاصل وهي « القفص - المشكلة - ام عربية - قطرة دم » . وقد قدمت للقصتين الاوليين بمقتطف من قصتها الشهيرة « دمشق بيتسي الكبير » ، موحية بما تتمناه لكل قصة من ابعاد . فهي تشير في مطلع قصة « القفص » الى اتساع دمشق ، واتساع سورها (اللامرئي) او قفصها ، على العكس مما مضى ، حين كانت صغيرة ، وسورها معروف . وفي هذا ما فيه من اشارات تشير التساؤل عن موقف الكاتبة من الماضي والحاضر ، فهي تحن الى بساطة الماضي وحرية المدعاة (ايام حكم البورجوازية الكومبرادورية) حينس الرومانسي الى الريف ؟ هل دفعها استيائها من الحاضر الى ذلك ؟ واين هي دعوة الجديد النارية اذن ؟ اما في قصة « المشكلة » فهي تشير عبر المقدمة المقتطفة الى لا معقولة كل شيء في بلادنا ، ثم تشرع بالمقارنة بين احوال الناس في بلاد « هم » (الغرب الراسمالي طبعا) وفي بلاد « نا » ، وهي مقارنة ظالمة وخطيرة ، لا تضع في الحسابان المعطيات الواقعية والتاريخية . ان مثل هذه المقارنات تقود حتما الى اليأس والشتيم والتفني بما لدى الغير ، وهو قول مألوف من بورجوازي في بلد متخلف ، فهو يتطلع الى مركز حضارته ، الى الغرب ، بعين الاجلال ، كما انها مألوفة من غير البورجوازي حين يكون الوعي لديه مهزوزا ، ومزورا .

في قصة « القفص » تعتمد الكاتبة الى حيلة « الموازة » في بناء القصة ، وهي الحيلة التي رأيناها في اولى قصص المجموعة . يهدبها احدهم عندليباً فتسجنه في القفص ، وتحبه حباً كبيراً ، لكنه يموت اثناء عاصفة ، يقضي في سبيل حريته . ذلك هو الخط الاول ، اما الخط الثاني - الموازي - فهو رجل تسجنه امرأة في حبها . يهرب الرجل ويتحطم الحب كتحطم القفص . ان القيد يقل من مواجهة الحياة - او العاصفة - وهذا يتسبب في الخسران النهائي - القتل او الهرب .. - ان غل ارادة الناس يشل قدراتهم . والقصة من بعد تفري بالقول ان الكاتبة تدعو للحب الحر وهي مزدحمة بالتدبيجات الانشائية التي تستعير من السمات الجبرانية (اسلوب جبران خليل جبران) كثيرا (ص ٦٢ خاصة) .

أما في « المشكلة » فهي تعود الى الحديث عن جدّها فارس الخوري ولكن بصورة رمزية . إنها تجعله الوجه المضيء الوحيد في بلدها (قارن بين مقدمة المجموعة والقصة نفسها) . ان المشكلة هي ان ترى او لا ترى . ان تتناول الامور بعمق ام بسطحية ؟ وذلك هو الفرق بين الكاتبة ويسن سواها (١) .

يتخذ الهم السياسي في القصتين التاليتين وجها « وطنيا » ان صح التعبير . إنها تكتب عن الفدائي في « أم عربية » وفي « قطرة دم » . ولكن المبالغة والافتعال والانثائية تتضافر لتجعل الكتابة هامشية تقف عند القشور . ان الام تضحى بابنها الوحيد في القصة الاولى ، وهو الذي اصيب بالبله بسبب شظية في احد الاعتداءات الصهيونية . والتضحية تكون حين يلتجئ اليها فدائي في احدى العمليات فتخبئه ، ويأتي جنود العدو ، فيقبضون على ابنها ، ويحسبون انه المطلوب يمثل البله ، ولا تنبس المرأة .

وفي القصة الثانية يتخذ الفدائي هيئة اسطورية ، لكنه ليس إنسانا . وهي تسوق على لسانه حماسة خالية من حرارة الواقع وحسبته ، يجهضها الافتعال والمباشرة .

تقوم القصة على تحوير حكاية شعبية معروفة . فالحسناء تشترب للظفر بها تقديم ائمن جوهرة في العالم . ويروح الشاعر يسمى ، فيلقى فدائيا ينازع ، يأخذ منه قطرة دم ويقدمها للحسناء التي ترى فيها بفيتها وشرطها . ان الكاتبة تعمل كي تسلم مفاتيح القصة الرمزية الى القارئ بسهولة ، فيتيسر له الاسقاط والربط . فهي تلمح الى دمشق حين تقول « القرية الكبيرة التي شبه مدينتي » . وتتحسر على ماضي سورية حين كانت الیورجوازية الكبيرة حاکمة فتصف الحسناء قائلة : « كانت الصفاء في البلاد التي يذكرون فيها صفاء ولي » (ص ٩٥) . واخيرا تعود للكتابة عن (الانثى - كوليت) في قصة « الكلمة الانثى » . فتعزف من جديد معزوفة المثالية ، اذ تقدم الكلمة على العلاقة الانسانية التي هي الحب في القصة . كما تعزف لحن الاصرار على الانثى والاحساس بتضخم الذات . « الانثى فسي اعماقي ، والفن في وجودي مشكلتان لا يجمع بينهما شيء . مشكلتان تتصارعان وانا ادفع ثمن هذا الصراع . انا بكاملتي . انا .. هذا الشيء الصغير ، الصغير في الدنيا .. الذي يحوي شيئين كبيرين ، كبيرين : الفن والانوثة » (ص ١٠١) . وفي القصة ايضا نوع من المازوشية . انها تقيم تناقضا موهوما بين الكلمة والحب . ويحزنهما ان يفسر الحبيب موقفه -

وهو فدائي - بانه تقدير لكتابتها ، لا حبا للانثى في شخصها . وتروح توازن بين قضاء ليلة معه و اتمام القصة التي تكتبها . وفي القصة التي تدبج ، كانت بطلتها قد عانت مثل صراعها المعاش ، ثم انتهى المطاف الى الحبيب ، اما هي ، فقد حسمت القضية اخيرا ، وجعلت الكلمة تنتصر . انها ستكمل قصتها ، ولن تذهب الى السهرة . على الرغم من انه سيسافر بعيدا ، ولفترة طويلة . وعلى الرغم من شوقها ولهيبها .

ان كوليت خوري تعد بحق اصدق نموذج يمثل البورجوازية الكبيرة ، قبل ، وبعد الهزيمة ، كأمرأة وكفرد من هذه الطبقة الذكية المدحورة ، وكقلم ادبي من بين النساء . ومن مثال كوليت وسواها من الادباء والمثقفين ، يظهر كيف انه لم يزل للبورجوازية القوة والارادة على الحياة . قد يكون هذا نابعا من ذات هذه الطبقة . الا ان مرد ذلك في حالة كوليت يعود على الغالب الى ضعف الطبقات الاخرى التي - كما يبدو - لم تستطع بعد تقديم نساء ادبيات يتجاوزن ادية مثل كوليت خوري .

غادة السمان

س - هناك الكثير من الغربة في قصصك ، فأبطالك غريبون من بيئاتهم (...) وعن بلدانهم وحتى عن أنفسهم : الى هذا الحد ترين الانسان العربي موغلا في الغربة ؟

ج : نعم هنالك كثير من الغربة التي لا مفر من ان يعانيها الفرد العربي اذا لم يكن ببفائي المزاج وسهل التدجين . هنالك غربة منذ البداية ، منذ محاولة اقناعه في البيت بالتصرف والتفكير وفقا لاسلوب معين لمجرد ان ذلك متبعا من قبل ..

هنالك ايضا غربة بين الفرد والسلطة ، والذين يحتفظون بعيونهم جيدة لا بد وان يلحظوا ان سلوك السلطة « في البلاد العربية بوجه عام » غريب بالنسبة للاهداف التي تنادي بها ..

هنالك ايضا « الغربة الوجودية » ، الغربة التي لا يملك الا ان يحس بها الانسان من وقت لآخر ، تلك الغربة الميتافيزيكية المتفجرة من غموض الوجود وابهام الموت المتربص بالمهزوم والمنتصر معا . غربة الحكوميين بالموت منذ لحظة الولادة ، غربة الذين يعون ان « الحياة هي غرفة انتظار الموت » .

س - لماذا تكره بطلاتك امهاتهن ، والاسرة بمفهومها البورجوازي عامة هل تريدين التعبير عن عقدة كره الام ام عن رفض المجتمع البورجوازي وقيمه؟

ج : اريد التعبير عن كره كل « السلطات القمعية » باسم علاقة الدم او باسم المجتمع او باسم الاديان ، وكل المؤسسات التي تتحالف مع السلطات القمعية والتي تستمد قوتها من ذلك التحالف ، والتي لا تلجأ الى المنطق والتفاهم والمشاركة والوعي بالعدالة .

س - الالتزام بقضايا المجتمع العربي شديد في قصصك ، فقد تحدثت

بانفعال عن المشكلات الفلسطينية والهموم الحزيرانية والاعتداءات على الجنوب اللبناني ...

هل هذه القصص تعبر عن ايمانك بالالتزام ام ترين ان الابداع حر ؟
ج : اؤمن بالابداع الحر ولا تعجبني نظريات « الالتزام » التي تتحول غالبا الى قوة قمع واضطهاد فكري للفنان ، ويكاد بعضها ، الشديد التطرف ، يصير « الزاماً » للفنان تحت طائلة القاء القبض على راسه .

س - هل تتمنين ان تقولي شيئاً ولم تستطعي عن طريق الفن قوله ؟
ج : ها انت توقعني في مزاج يشبه طقوس الاعتراف . نعم . هنالك لحظات احس فيها ان القتل هو البديل الوحيد عن الفن . الفن محاولة لتفسير العالم ، وفي بعض الفترات ينتابني اليأس من جدوى الكتابة واحس ان التخطيط لاغتيال احد اعداء الشعب قد يكون اكثر جدوى للناس من التخطيط لرواية !.. ان سرحان سرحان هو بطريقة ما فنان كبير !.

محي الدين صبحي : لقاء مع غادة السمان ، في : المعرفة ،
العدد ١٤٥ ، آذار ١٩٧٤ ، ص ١١٧ - ١٢٤ .

« رجيل المرافىء القديمة » (٢)

مجموعة قصص

بعد ست سنوات من هزيمة حزيران ، وبعد فترة صمت لا بأس بها ، طلعت غادة السمان بمجموعتها القصصية « رجيل المرافىء القديمة » متصدية لجملة من أكثر ما في المرحلة من خطورة وخساسة ، ونعني : الهزيمة ، الجنس ، التفاوت الطبقي ، الثورة ، العمل الفدائي . من الناحية الادبية طرحت الادبية هموما في المستوى نفسه تتعلق بتحديث الشكل القصصي وعصرنته دون اي تحفظ ، وبكل القدرات المتوفرة .

لا ريب لدينا في ان غادة اکتوت بالهزيمة اکتواء عاناه القلائل من الادباء العرب . يفرينا بقول ذلك اننا نجد حرارة الجرح عندها بعد كل هذه السنوات لا تزال هي هي . . لقد ذيلت كل قصة بتاريخ كتابتها ، وهو قريب جدا من تاريخ نشر المجموعة . فاذا علمنا ان في هذه القصص السمات الكبرى لادب السنة الاولى التي اعقبت جرح الهزيمة تبين لنا سبب تسمين اکتوائها على ذلك النحو المبالغ . خاصة ان سمات السنة الاولى قد استفادت « حرارة ووعيا » الى حد كبير من تجربة السنوات الست الماضية بعد الخامس من حزيران ، والتي لم تزد الهزيمة الا الحاحا قاهرا على صدر الانسان العربي .

في قصة « الدانوب الرمادي » ، وهي أولى قصص المجموعة ، نرى البطلة « مدى » هاربة في رحلة تخدير جديدة . انها تبدل المدن والفنادق والرجال ، لكي تنسى . ماذا تنسى ؟ - انها شاركت كملدعة في جريمة راح ضحيتها اخوها ومجموعة من رفاقه للفدائيين . لقد كانت هي ، المذمة العربية الشهيرة ، من اذاع البلاغ الكاذب عن تقدم الجيوش العربية الى القدس . فهجم اخوها مع جماعته الفدائية عازمين التمهيد للجيوش القادمة . فكان فحا اودى بحياتهم جميعا ، ما عدا فواز صديق الطفولة .

وافقت من هول الصدمة لتكتشف انها شاركت ايضا ، من حيث لا تدري ، في صنع هزيمة الخامس من حزيران . وهكذا اصبحت بعقدة ذنب وبالشعور بالملاحقة (بارانويا) من قبل الجماهير التي كانت تستخدمها - حالة لم تستطع التخلص منها ، بالرغم من انها بريئة .

لكن غادة السمان تهاجم هذه « البراءة » ، ولا ترى فيها تبريرا كافيا لصنيعها . والجدير بالذكر ان نقاشا حادا قد ثار بعد سقوط الفاشية الالمانية حول مسؤولية الرؤوسين في تنفيذ اوامر رؤسائهم ، للقيام بأعمال غير انسانية . وكانت الغلبة فيه لانصار الملاحقة القضائية . لكن ليس هذا ما يحرك غادة ، فهي تريد ان يفيق القراء ، ابناء شعبها ، من خدرهم السياسي .

اما خدرها الشخصي فقد كان حازم ، مديرها في الاذاعة ، والفئة الحاكمة التي ينتمي اليها . كانت تحبه كأنثى شرقية . وكانت تقدر النظام والسلطة ، وتؤمن ان حازم هو التجسيد الحي لهذه السلطة . لكن تغيرت الامور بعد الهزيمة . لقد دهشت حين ذهبت صبيحة يوم الهزيمة الى دار الاذاعة ، فلم تجدها مغلقة . فقد خيل اليها ان الاذاعة « كدكان استنفدت اغراضها وباعت بضاعتها ووزعت « مورفينها » وانتهى الامر . . » (ص ١٤) . لكن هذه الفئة تابعت « عهدها الاعلامي » ، فاعطاها حازم تعليقاً يبين « فضائل الهزيمة للعرب » . ولما لم يعد صوتها الاداة الطيبة لذلك ، انبها على قراءتها السيئة . وحين اعربت عن عدم اقتناعها بما جاء في التعليق ، كان جوابه : « رأسك الصغير لم يخلق ليفكر وانما لينتظرني في فراشي . اذهبني الى هناك وانتظريني . . » (ص ١٤) ، مجسداً بذلك موقف الوصي عليها ، وناظرا اليها كموضوع للجنس ، لا اكثر . وعندما لم تعد كذلك ، تهرب منها حازم ، وطردت من العمل .

ان غادة السمان توجه الى الفئة الحاكمة التي يمثلها حازم طعنات عميقة . كلماتها الجارحة تذكرنا بنزار قباني وسياسياته التي ابتدأت بقصيدته الشهيرة « هوامش على دفتر النكسة » ولم تنته حتى الان . وفي حين ان نزار يتناول العنصر الاقطاعي الشرقي من كيان السلطة ، نرى ان غادة قد تعرفت بشكل افضل على نوعية الفئة التي تتحدث عنها . وهي لا تتهمها بخيانة قضية الوطن وبالعهر الاعلامي والموقف المتخلف من المرأة والجنس ، بل تتجاوز ذلك الى مستواها الحضاري المتدني . يقول لها حازم في احدى لقاءات غسل الدماغ عن طريق الجنس : « ابتلمي نبيلك ثم اكتبني قصيدتك ، وتفزلي بي ! . . » (ص ٢٠) . هكذا يفهم حازم وطبقته الكتابة!

وحين تعي الامور ، وتتحرر من وصاية حازم ، وترسل له قصيدة تعبر عن ذاتها الجديدة ، يرفض نشرها ، ناصحا اياها بتجنب ثلوث الجنس والدين والسياسة ، وبالاهتمام بسمعتها التي ساءت لكثرة فضائحتها . وتسخر غادة من هذا الجواب : « « شرف » البنت عندهم قبل « شرف الارض » . وهزيمة الوطن : الفضيحة الكبرى ، يخذرون عنها باختراع فضائح صغيرة يتحدثون عنها بحسد .. » (ص ٢٢) .

اما فواز ، وهو الذي كان يرسم لقصائدها قبل ان يصبح فدائيا ، فيجبها ، « انه مضطر الى ان يقول للرسم وداعا ، لانه صار قانعا بان مرحلتنا هذه ، بحاجة الى من يحمل البندقية بدلا من الريشة » (ص ٢١) . ان فواز والعمل الفدائي يبدو بديلا لحازم والفئة المتسلطة . لكن مدى تهرب من الاختيار . وتقف على مفترق الطريقين : لا تنام قط ولا تصحو قط (١) . انها ، كعادة المرأة الشرقية ، تنتقل من نقيض الى نقيض : من عبادة الرجل الى احتقار الرجال ، تتحرر من الاضطبوط حازم لتقع فريسة اضطبوط الجنس .

وينتهي المطاف بها الى احضان جورجي الاخرس . حيث تعرض فلسفة غريبة في موضوع اللفة والاخلاق . فجورجي عشيقها المفضل لانه اخرس ، اي صادق (١) . ومع انها تتقن ست لغات ، فهي تصر على التفاهم معه ومع غيره بلغة الاشارة ، « لفة العصور الحجرية . لفة ما قبل اختراع اللفة والكذب والزيف .. » (ص ٨) . وهكذا تشتم الكاتبة عصر الحضارة بعصر « الكذب والزيف » ، وتدعو الى البدائية . متوهمة ان اللفة وليس النظام الاجتماعي - الاقتصادي هي التي خلقت اخلاق الكذب والنفاق . ان اللفة وسيلة اتصال بين البشر ، لكنها ليست الوسيلة الوحيدة . ففي مجتمع طبقي يمكن ان يتم الزيف بالاشارة ايضا ، بل وبالرسم والموسيقى والفناء والرقص .. ثم من قال ان البدائيين كانوا دائما وابدا صادقين ، وخاصة اثناء تحول مجتمعهم الشيوعي الى مجتمع طبقي ؟! ثم كيف اشارت الكاتبة الى ان جورجي يجيد اللفة المكتوبة ، فهل اللفة المكتوبة اصدق من اللفة المنطوقة ؟!

ان العودة الى البدائية موقف بورجوازي ، نراه لدى جماعة من المثقفين ، المرهفي الاحساس ، الذين لا يقدرّون على تحمل كبت المجتمع البورجوازي وازدواجية اخلاقه . وهذه الدعوة البورجوازية الوجودية الى

(١) مذكرة يقول سميح القاسم : في الخامس من حزيران لم لا اضحك / لا ابكي .

البداية لا تتجلى لدى الكاتبة بنظرتها الى اللغة ، بل حتى في بعض المفردات ، فهي تسمى الويسكي « ماء النار » ، كما كان يسميها الهنود الحمر ، وحين تذهب مع جورجي الى احدى القابات ، نراها يعاقدان شجرة كبيرة ، ويعويان كابن آوى ، او كالدب ، رافعين راسيهما الى اعلى . تقول : « وظللنا هكذا نعوي كدئبين يطرحان اسئلتهم الحائرة واحتجاجهما اللامجدي في وجه صمت القابة والسماء والعالم المقفر والمرافئء الراحلة .. » (ص ٢٧) . وهكذا تتحد البداية مع العودة الى الطبيعة مع الشعور باللاجدوى .

ونزعة العودة الى الطبيعة ، وهي نزعة رومانسية ، نراها حتى في عنوان هذه القصة ، بالرغم من ان الكاتبة ارادت بتعبير « الدانوب الروماني » رفض ماضيها كمخدوعة ، والتخلص من الاوهام . لقد كانت مفروسة بمعزوفة « الدانوب الازرق » - التي على انقامها طارحت حازم اغرام اول مرة . والان ترى نهر الدانوب على حقيقته : روماني بفعل الاوخال والنفائات ، ذو روائح كريهة ، مغطى بقوارب تجارية « محملة بالحديد والخبث والسواعد المتعبة » (ص ٣١) . ان الدانوب هو رمز القصة ، رمز لحازم والسلطة ولحالته وحالة الوطن .. وقد اكتشفت ان هذه الاشياء ليست بالنقاء والطهارة التي كانت تحسب . لكن اكتشاف الحقيقة هذا محمل بالكثير من الخيبة والحسرة . فهو لا يدفعها الى تبين الطريق الصحيح والسير فيه ، بل الى اليأس والشعور بالعبث واللاجدوى . وهكذا تتساءل مفكرة : « ولكن ، هل يمكن حقا اصلاح اي شيء ؟! » (ص ١٩) . وتقول : « ان بلادي قطيع من الجلادين الاذكياء وقطيع من المواشي الانبياء امثالي .. عبث .. عبث .. عبث .. باطل الاباطيل كل شيء باطل الحياة ، كل حياة ، اكدوبة ، الحياة السعيدة اكدوبة كبيرة ، والتعبئة اكدوبة صغيرة » (ص ٣٢) . والواقع ان للعبثية ظلا قديما في قصص غادة السمان ، وللوجودية عامة جذور مكينة لديها . ولا اقل من ان نستعيد هنا هذا القول مثلا من قصة « فزاع طيور اخر » : « عبثا تذكر مثلي ، عبثا اوقظ في نفسي عالمي الحلو القديم . عبثا ابحت عن وجهي الذي كان » (١) .

وبالرغم من ان المديعة تختار اخيرا طريق المواجهة ، وذلك بعد ان

(١) في مجموعة قصصي : دليل المغرب ، دار الايوب ، بيروت ١٩٦٦ ، ص ٢٠ .

يهجرها مخدريها جورجي ، ويأتيها خبر استشهاد فواز ، إلا ان الصدق الذي تعبر فيه عن شعورها بالاجدوى ، والرومانسية التي تطبع هذا الشعور ، ثم المساحة الكبيرة التي يشغلها التعبير عن هذه الاحاسيس والافكار ، كل هذا يظفي على النهاية المتفائلة ، ويقلل من اهميتها .

تلي قصة « الدانوب الرمادي » في اهميتها الحزيرية - ان صبح التعبير - قصة « حريق ذلك الصيف » . وفي الواقع تتحدث المجموعة بأكملها بشكل او باخر عن الهزيمة . ولكن ، بينما تظل الهزيمة في قصص المجموعة الاخرى خلفية ، او جوا عاما ، فانها في هاتين القصتين اللحم المكوي والدم الملتهب .

« حريق ذلك الصيف » لا تنقض في شيء الملامح المرصودة في القصة السابقة ، بل هي تعمقها وتكسيها طعما جديدا . البطلة هنا حزبية يسارية ، ولكنها تركت « حبيبها الحزب » (!) قبيل الهزيمة ، لانها صدمت فيه بالديكتاتورية - تقصد « التسلط » واللاديموقراطية ضمن الحزب - والتزيف ، ولم تستطع ان تتحمل . ولا ان تواجه الصدمة . وهي تعلق انسحابها من الحزب ، الذي لم تسمه ، بتقديرها الكبير لمبادئه - معيدة في ذلك الى الاذهان النفمة القديمة الجديدة التي يرددها المنسحبون من الاحزاب الثورية وشبه الثورية ، حين يعلنون تمسكهم بمبادئ الحزب ورفضهم حياته ، او بتعبير اخر قبول النظرية ورفض الممارسة ، قبول الاهداف ورفض الوسائل . وهذا تفريق غير واقعي وغير علمي . ان نظرية معينة تستدعي ممارسة معينة ، ولكل هدف وسائل تحقيقه التي لا تنفصل عنه . . اما تفريق عادة السمان فيقوم على قاعدة مثالية (المثالية عكس المادية) ، وهذا يعود الى نظرتها غير التطبيقية للامور .

وتستمر هذه القصة في العزف على وتر التعزية والتجريح الذي رايناه في القصة السابقة . وقد ركزت هجومها هنا على عامة الناس ، وليس على السلطة فحسب : « . . الشعب الفقير الحزين المتعب ، يترنج فوق الارصفة وخلف نارجيلات المقاهي كمن اصابته ضربة في رأسه لما يصيح منها بعد . . وبعد لحظات بدأت اشعر ان رائحة العفونة التي كنت أظنها تنبعث من البحر بفعل حرارة الجو قد تكون رائحتنا نحن . . نحن الناس المهزومين المقتولين دون ان ندري ، الراكضين بجثثنا في شوارع العواصم العربية والمدن والقرى . . » (ص ٦٨) . وهكذا ترى الكاتبة في وطنها العربي من اقاصم الى اقاصم مقبرة كبيرة . وتتساءل مستنكرة ، وهي تمزق النعوات

الملصقة في شوارع الشعوب المهزومة ، « ما أهمية ان يموت فرد او اخر حينما تخر كرامة الوطن صريعة تحت النعال » (ص ٦٤) .

والحق ان الموت يتقدم الى واجهة هذه القصة ، بدفع الكاتبة الحثيث ، كي تجعله احد محاور القصة . ولكنها لم تفلح في ذلك ، اذ ان سعيها ظل في الحدود الدنيا من التعامل الشهير لابي العلاء المعري مع الموت . وهناك بعض الاسطر التي تحكي نثريا ، وببرودة ، ما كشفه ابو العلاء شعريا وبحرارة ، كقولها : « كم هو مضحك منظر المتشاجرين عند اسوار المقابر . . الجميع يمرون بالمقابر دون ان يلحظوها . . » (ص ٦٣) ، او قولها : « الا يدفن الاموات فوق الاموات في قبر واحد » (ص ٧٥) ، مما يحكي البيتين المعروفين لابي العلاء :

رب لحد قد صار لحداً مراراً ضاحكك من نزاحم الاضداد
ودفين على يقايا دفين في طويل الازمان والاباد

ولكن ، بينما كان دافع ابي العلاء الى الاستهتار بالموت والاموات ، هو الزهد في الحياة ، نرى ان غادة تسخر من الموت في سبيل تقديم الحياة للوطن . . اي التمسك بالحياة . واذن قابو العلاء منسجم مع مبعاه ، بينما تتداخل الرغبات في نفس الكاتبة . ان المدافع عن الوطن لا يسخر من الموت ولا يستهتر ، بل من اجل الحياة يقاتل . وهذا قد يدفعنا الى تعليل عدم رضى الكاتبة عن حياتها بوضع الوطن . الا ان ما رايناه حتى الان ليس كافيا لقبول هذا الرأي .

ولئن كانت غادة قد سمت الوطن مقبرة ، فقد رأت في الشعب العربي مئة مليون جثة مشلوجة بين المحيط والخليج . وهي رؤية مشوشة ليست اكثر من عملية تعميم خاطيء ، جعلت من الحالة الفردية حالة عامة ، اعتمادا على ظواهر الامور التي تخدع ، غافلة عن كوامنها الثورية . وتتمادى الكاتبة الى اعتبار هذه الظواهر الخداعة امرا واقعا وحقيقة ، والقبول بها من بديهيات الثورة : « اشعر ان بديهية الثورة هي ان نعترف على الاقل بالامر الواقع » (ص ٦٨) . ثم تخلق تعارضا بين الحقيقة والتفائل الثوري ، الذي يشع في الاصل من حقيقة ان البشرية تتطور نحو الافضل . وتربط بهذا الفهم الخاطيء للامور قولها ان نتيجة الخماس من حزيران هزيمة ، وليست نكسة فحسب ، لتمرر عبر ذلك فلسفتها البورجوازية في الامر الواقع الذي هو خنوع الجماهير .

البطلية (نوف) في هذه القصة ليست بورجوازية ، ابنة سفير وتجدد

ست لفات كمدى في « الدانوب الرمادي » ، بل ريفية فقيرة بالاصل ، تعمل كمساعدة بحانة الليروفيسور عطا في الجامعة وتعاشر شلة من المثقفين السائبين . وعلى طريقة القصة السابقة والقصص التي ستلي جميعا ، تتحدث الكاتبة عن حاضرها وعن العوامل المحركة له والقابعة في الماضي ، في تجربة مرة . في كل قصص المجموعة عالمان : عالم الحاضر وعالم الماضي والذكرى دون مستقبل . وهكذا تكون عقدة القصة وغايتها اعادة الوفاق الى الانسانية التي تضطرع فيها قوتا الواقع الراهن والماضي الذي يلاحقها .

لقد غادرت نوف قريتها اثر غارة اسرائيلية هدمت المدرسة انتي كانت تعلم فيها . هربت الى بيروت لتعمل وتنسى (النسيان والسلوى مرة اخرى) . في تلك الغارة حملت طفلا مشلولاً اصابته النار ، فاصيبت بحرق فوق بطنها حيث ضمته . ذلك كان الحريق الاول ، صيف ١٩٦٥ . اما الحريق الثاني فقد كان في صيف ١٩٦٧ ، وقد قتل جرحها من جديد . الطبيب يؤكد سلامتها الفيزيائية ، وانها تتوهم الالم . فتجيب : « اتوهم ؟ ما الفرق ما دمت احس به » (ص ٦٣) . فتعطي بذلك لاحاسيسها عصمة وقديسية ، غير مفرقة بين الاحاسيس الحقيقية والاحاسيس الموهومة . وهذا يكشف عن نظرة ونفسية فردانية وجودية . فالهم — حسب عادة — هو الاخاس . بناء على ذلك ، يكفي الا يشعر العامل بالاستغلال لكي لا يكون مستغلا . — وفي ذلك طبعا كل الخطل .

خلاصة القول ان نوف ، كما سنجد جميع بطالات القصص الاخرى في المجموعة ، مريضة نفسيا . وهكذا تقضي الاسابيع عقب الهزيمة متسكعة في الشوارع بعد انتهاء العمل ، وقد تعاطت المخدرات ، ولم تعد قادرة على ان تبقى وحيدة بعدما تركت الحزب ، او تركها الحزب . وفي احدى جولاتها الهائلة تعبر بمعرض الرسام « الباهي الرافع » ، فيقع في نفسها موقعا خاصا ، لانه هو الآخر رصد في فنه الهزيمة بعد وقوعها . كانت زائرتة الوحيدة ، كما قال . وانضم اليها بعد قليل « ابو رعد » رفيقها الذي سبقها الى ترك الحزب . انطلق الثلاثة في بيروت ، عبروا بالهورس شو والدولشي فيتا ، ملتقى المفكرين والادباء والفنانين . . وعانوا كيف تفلسف الهزيمة ، اذ ينبري احد هؤلاء المثقفين لتبيين فضائلها (فكرة مكررة ، سمعناها في القصة السابقة) . ان هذه الفئة تعيش كالعلق على جسم المجتمع ، ولذلك تسمي عادة مفاهيمهم « بيوت المومسات » و « مقبرة المثقفين » . وتنتقل بابطالها بعدئذ الى حي الزيتون ، فترسم جو الحزن الكثيف الذي يخيم على عاهراته ،

انهم يمارسن عملهن بقرف ، ولكنهن اكثر صداقا من اصحاب « العهر الفكري » .

وتضيق بيروت بالاصدقاء الثلاثة ، فيخرجون الى المقبرة . « كل ما في الخارج مقبرة ، وهذه المقبرة الصغيرة هي الواحة . . لماذا يخشى الناس المقابر وهم يعيشون في وسطها دون ان يدروا ؟ » (ص ٨٠) . وهناك تتماذى الكاتبة في السخرية من الموت ، فيلعب الثلاثة في البداية ، ثم عدد اكبر من الاصحاب بمدل ، « مسرحية الموت » : تتمدد نواف داخل تابوت فوق جثة ثم يقل الاخرون غطاءه فوقها . تشعر ان الحريق فوق بطنها قد انطفأ ، وتحس « براحة طفل عاد الى رحم امه الحنون » - انه تعبير عن الدافع الفرويدي الى العودة الى رحم الام ، حيث السكينة والامان . ويقوم الاخرون بحركات واقوال طقوسية تذكرنا بعواء مدى وجورجي الاخرس في القابة : « هنيئا على رحيلك عن مقبرتنا الكبيرة . . لقد احببناك الى حد اننا لم نجد ما هو ائمن من الموت نمنحه لك . . » (وتصل مسرحية الموت الى قمتها عندما يحدث الجماع بين نواف والباهي داخل التابوت - رغبة غريبة لدى الكاتبة في عرض اللقاء الجنسي في اغرب الاوضاع (سترام في القصص الاخرى ايضا) ، رومانسية جنسية تدل اما على كبت جنسي بما يلحقه من تخيل غير مألوف للجماع ، وهذا لا نتوقعه من نواف ، او نزوة جنسية كدواء للبرود الجنسي او مظهر من مظاهر الجنوح في الشبق الجنسي ، وهو اكثر احتمالا . . في كل الاحوال ليست هذه النزعة طبيعية .

لقد تخلصت نواف من الخوف ، وشعرت بالامان في المقبرة ، حتى انها ادمنت على الذهاب اليها ، ولم تستطع الخلاص منها ، حتى بعد تفرق الصحاب . وتنتهي القصة بانها في اخر مرة تجيء بمفردها الى المقبرة ، تريد التمدد داخل التابوت ، فتجد فيه حقيية تحتوي بعض الرسوم واللوحات ، لقد تركها الباهي لها قبل رحيله . وقد اراد ان يقول لها ما تكتشفه بعد لحظة بنفسها ، اذ يتأكد لها ان في المدفن تحت الارض ، حيث كانوا يملكون ، يجتمع اناس ، ويتحدثون عن الارض والتحرير والعملاء . . . انه تخطيط لعمل فدائي . هنا يهدأ الجرح نهائيا ولا تعود الى النوم في التابوت . وهي نهاية مشابهة لما انتهت اليه القصة السابقة ، اذ تجاوزت بالعمل الفدائي ازمة الماضي المتمثلة بهزيمة الوطن المتحدة بالازمة الشخصية .

وبالرغم من ان البطلة في هذه القصة من اصل ريفي فقير ، فانها تحيا - كما في القصة السابقة - في وسط غني مثقف دون ادنى احتكاك

مع جماهير الشعب العامل والفقير او جماهير اللاجئين التي يقوم منها وفيها العمل الفدائي ، هذا الذي تعتبره الكاتبة طريق الخلاص . ان الكاتبة لا تربط النضال الوطني مع انضال الطبقي . وفي الحقيقة يصعب عليها ان تصور ما ليس فيها او ان تتحدث عن لا تعرفهم ، بالرغم من اختيارها لشقيسين ذوي انتماءات غير بورجوازية واحيانا لكادحين ، كابطل لقصصها، كما سنرى في القصة التالية (« ارملة الفرح ») .

في قصة « ارملة الفرح » تكتب عادة عن طبقة تعرفها حق المعرفة . وبالرغم من انها من بنات هذه الطبقة، فان انتقاداتها لنمط الحياة البورجوازية والاخلاق البورجوازية تنطلق كالسهم المسمومة ، وتنفذ الى عمق الفساد والعفن البورجوازي الارستقراطي . ما الذي لا يعجب الكاتبة في البورجوازية العربية ؟

قبل كل شيء ، البورجوازي لا يحلم . وقد عاشت المتحدثة ثلاثين عاما لم تحلم خلالها مرة واحدة . ومع ذلك فقد كانت حياتها كلها « مثل حلم واحد طويل وممل ومكرر » ! البورجوازي اذن لا يعيش حياة حققة ، فكل شيء مرسوم سلفا : « دوما اقول ما يفترض ان ا قوله ، وافعل ما ينتظر مني ان افعله ، ودوما اشعر ان كل ذلك انما يحدث للمرة الثانية » (ص ٤٢ - ٤٣) . لقد فقدت الحياة متعتها ، واصبح المرء نسخة عن سواه . حياة غير انتاجية ، هدر للوقت باللعب والثروة والمظاهر الكاذبة ، اما العواطف فنائمة ، ان لم تكن ميتة : « لم يكن هناك ما يهزني حقا ، ما يسعدني بعنف او يتعسني بعنف » (ص ٤٣) ، وفي كل الاحوال عواطف كاذبة . ومجمل القول ان حياة هذه الطبقة زيف في زيف ودجل في دجل .

وبعد ، هل هناك كاتب عربي بورجوازي اصدق واكثر تهجما على طبقته من غادة السمان ؟! . انها تسميها بعصابة المافيا البورجوازية وقافلة غريان الموت ، وتنبأ بأفول سلطان هذه الطبقة . ولكن لا يجوز ان ينخدع القارئ بكلامنا ، بالرغم من اننا نقوله عن قناعة خالصة . فلكل امر وجهان ، وسوف نرى ذلك .

تتحدث الكاتبة ايضا عن اثنين من الطبقة الدنيا في المجتمع . ليسا من البروليتاريا ، فهذه قلما تعرفها البورجوازية العربية الكومبرادورية ، انهما : سائق السيارة ابو عبده والخادمة تفاحة . ومع ذلك فاقبل ما يمكن قوله ، هو ان المقارنة بين حياة ابناء الطبقة العليا ، وحياة خدمهم رائعة! انظر الى هذا الوصف :

« شاهدت شبحين غارقين في عناق مذهل . اقتربت منهما بكل هدوء وصمت . كان ضوء القمر يشتعل فوق ذرى الاشجار وترتمي حزم منه فوق الحشائش امام كوخ « ابو عبدو » وتضيء الشعر الطويل المفروش على الارض لامرأة ترتعش كلهب شمعة . . بينما ارتدى رجل فوقها بجسد الهائل كشجرة مباركة ، وصارا مثل موجتين **اتحدتا** ، يؤديان رقصة شفافة كالاساطير مجنونة كالالم . . ظللت واقفة اتأملهما بذهول . . صارا موجة واحدة تجيء وتروح بشراسة مثل صرخة متوحدة تفتح في صخر الواقع نفقا الى عوالم ازلية تلتقي فيها الحقيقة والحلم . . ولم يشعرا بي . . الخ (ص ٤٧) .

انها نزوة من نزوات عادة في ممارسة الجنس . ومنع ذلك ، فليست ممارسة كهذه غريبة عن ابناء الطبقة الدنيا . وفي هذا الوصف الكثير من الاعجاب والحسد . وقد يخطر على بال احدا ، ان ابو عبدو لن يرضى على هذه الفتاة البورجوازية المعجبة بلقاء جسدي كالذي فعله مع تفاحة . ولكن لا ، لكل شيء حدوده . ان تقول الفتاة « الفقراء سعداء في حياتهم ، والاغنياء تعساء » ، لا يعني انها تفضل ان تكون مثل تفاحة او تود مضاجعة رومانسية كهذه مع ابو عبدو ، بل تقول ذلك كاديو اوجيا ، كما قالها ويقولها سواها من المثقفين البورجوازيين ، لكي يبقى ابو عبدو سائقا وتبقى تفاحة خادمة . وبكل طيبة قلب وبساطة يقول ابو عبدو لتفاحة - والاصح - ترغمة الكاتبة على القول ، ان الاكابر اناس مساكين . لماذا ؟ لان قصصهم معقدة وافاعيلهم عجيبة في الحب والهرام . اما عن الاضطهاد والاستغلال ، فلا كلمة ! .

وهكذا تحب هذه الفتاة « هاني » الطبيب المشهور (طبعا !) . ومنذ تلك اللحظة يبدأ الحلم الذي ليس سوى الذهاب الى كوخ هاني ، بعيدا عن بيته وزوجته ، مثل المنومة مغناطيسيا ، لكي تمارس الحب معه . الا ان هاني ، كما كان ابو الفتاة ، ليس راضيا بواقعه . ويفدو الحلم كابوسا . فلعمدة نفسية ما يريد هاني قتل الفتاة . وقد صنع لها تمثالا ، ويطلب منها الان ان تدعه ينقذها . . ان يخلصها بالموت . لكنها تنقذ نفسها من الموت المحتم على يد حبيبها الذي جن ، وتعود تصحو ، لترى اثار العراك . وتكتشف ان الحلم كان حقيقة ، ولكنها حقيقة مضت ، ومن ثم تولد صاحبها من جديد : « ومن خلقي اطلق صيحة بكاء كتلك التي يطلقها الطفل لحظة ولادته » (ص ٥٨) . فهذا الحلم - حسب عادة - هو الحياة بعينها ، وهي سوف تحيا .

تحدث الفتاة عن عدة نماذج بورجوازية ، لكن لا ترى في أي منها من يعيد الحياة إلى طبقتها المهتدة بالزوال : لا أمها مدبرة البيت الماهرة وسيدة المجتمع المحترمة ، التي استطاعت أن تحصل على كل شيء بالمال ، ما عدا قلب زوجها ، ولا أبوها الشاعر الذي هرب من زوجته وانتحر أخيراً ، ولا أخوها الذي أربه الموت فراح يدرس الطب بجنون ، ولا هاني الطبيب الذي لم ير الخلاص إلا في الموت . في الوقت نفسه ترى طبقة أخرى أكثر جدارة بالحياة ، ممثلة في أبو عبدو وتفاحة . وتتخيل أولادهما يحتلون قصر أبويها الكبير ويملاؤن غرفه ... « ويفنون ويزرعون الأرض ويلونون الجدران وتفوح من القصر الميت الموسيقى والأزهار » (ص ٥٤) . إلا أنها لا تفقد الأمل ، كما تدل على ذلك خاتمة القصة ، وكأننا بفائدة تصرخ في أبناء طبقتها أن استيقظوا والا اضحيتم مجرد ذكرى ، جددوا في حياتكم ونظامكم والا افل نجمكم ، كونوا ليبراليين !

في قصة « جريمة شرف » تعود الكاتبة إلى الحديث عن الطبقة البورجوازية الأرستقراطية وعن الطبقات الفقيرة في الجنوب اللبناني وعن العمل الفدائي . وتنقد في هذه القصة أيضاً ، كما في أكثر قصص المجموعة وخاصة في « عذراء بيروت » ، مفهوم الشرف السائد المرتبط باضطهاد المرأة ، داعية بحرارة إلى استبداله بـ « شرف الأرض » أي التشبث بالأرض والدفاع عنها ضد الغزاة . وهي تقدم هذا من خلال شكل من أشكال المونولوج ، يقرب من أن يكون قصة داخل قصة ، يتراوح مع السرد . فبوعلي ، وهو مزارع لبناني جنوبي ، دمرت إسرائيل داره وتحول إلى سائق عند نظوم بك الحسناوي ، أحد زعماء الجنوب المقيمين في بيروت . هذا المزارع يروي قصته في الجنوب ، بشكل تداعي أفكار وذكريات . من خلال سرد الأحداث التي يعيشها عند نظوم بك ، وزوجته الأجنبية العجوز فيردالونا .

ثمة حفلة لانتخاب أجمل كلب (!) ، تشترك فيها الست فيردالونا بكلبيها ببوش . والست هذه نموذج آخر من نماذج الطبقة العليا التي تسترسل الكاتبة في فضحها وتقديمها عن خبرة ومعرفة عميقة . فهي تأكل الجاتو بدلاً من الخبز ، لأنها تجري « رجيماً » لجسمها ، وتستدعي الماسور توتو يوميكي يسوي تجاعيد جلدها ... وتتوزع اهتماماتها إلى جانب ذلك بين المطبخ الذي يعمل فيه طباخ فرنسي ، واستقبال ضيوف نظوم بك الذين تربطه بهم صفقات تجارية ... والحفلات « الخيرية » التي تقام « من أجل الفقراء » ومنها حفلة انتخاب ملك جمال الكلاب . لقد استدعيت لمسابقة

الكلاب هذه لجنة تحكيم من انكلترا . وقد قام حلاق بيوش الخاص بتزيين الكلب ... ولكن بيوش مرض ، وكان على بو علي ان يأخذه الى الطبيب .

خلال معاشته لهذه الحوادث ، كان بو علي ينتقل بمخيلته الى حياته السابقة ، يقارن بين بيوش ، الذي اظهر له الكره من اول نظرة ، وبين كلاب عيترون ، الذين كانوا يحبونه . وتقول لنا عادة ما ترجمته ، ان الاختلاف الطبقي موجود حتى بين الكلاب . وحين حمل بو علي الكلب بين ذراعيه ، تذكر كيف حمل - اثر غارة صهيونية - ابنته خضراء بين ذراعيه مسرعا الى مستشفى صيدا وهي تنزف ، ويتذكر موقف ابنه علي اللامبالي بمصير اخته الجريحة ... واثناء معاينة الطبيب للكلب واهتمامه الشديد باعصاب بيوش ، تذكر بو علي كيف بقي مع ابنته في المستشفى ينتظر ، فلم يات احد لمساعدته ، وعندما احتج ، لم يلمسها الطبيب قبل ان يتأكد من وجود الاجر . حقا ان للكلاب كرامة اكثر من البشر في المجتمع البورجوازي اللبناني . وقد صدقت عادة السمان واجادت في تصويرها لهذه المفارقة ايما اجادة .

لقد تزوج بو علي في البداية من تفريد انتي كانت تعمل في ملهى . لكنها لم تستطع ان تنسجم مع حياة القرية والعمل في الزراعة ، فعادت الهرب الى المدينة والبيك مرارا ، ثم انتحرت اخيرا - بعدها تزوج بو علي من امثال الفلسطينية . اما علي ابن تفريد ، فكان يصب نغمته على امثال وعلى قريبها جول الفدائي . وكان يعارض علاقة جول هذا باخته خضراء ، ويريد لها الموت حفظا « لشرها » . ويتساءل الاب (كلسان حال الكاتبة) : « تراه يحاول ان ينتقم من امه في شخص شقيقته ؟ » ام تراه لعنة السماء لذلك الزواج المشؤوم من تفريد ؟ » (ص ٩٩) . كان علي ضد الزواج من الفدائيين ، لانه يعني الترميل القريب والفقر والتشرد ، ولانه يعتقد ان جول ورفاقه هم سبب المصائب التي تحل بالجنوب من العدوان الاسرائيلي . اما خضراء وامثال وابنها عمر فكانوا مع الفدائيين . تقول امثال انهم كانوا فقراء وتعساء ومهملين قبل مجيء الفدائيين ، « وانما عجل قدومهم الاحداث التي كانت محتومة ... » (ص ١٠٦) وهذه فكرة عميقة تدل على ذكاء ووعي كبير ، لا يتوقعهما المرء من امرأة عادية مثل امثال .

ان موقف علي رجعي ، وكذلك موقف جازهم ابي حكيمة ، الذي منع ابنته من الزواج من فدائي ، عجز عن دفع مهرها (بقرة وثلاثة ثيران) فانتهرت بالديمول - وهو اداة الانتحار المفضلة لدى ابطال عادة - وعلى

العكس من ذلك موقف الاب (ومعه زوجته الجديدة وابنه عمر) ، فهو ينطلق بما تريده الكاتبة . وهذا ما عطل نفو هذه الشخصيات نموا حرا وغنيا ، لانه جاء كلسان للكاتبة في كثير من المواضع ، خاصة وقت اللجوء الي تفسير علمي نفساني لموقف علي ، وكذلك حين يطلق بو علي هذا التساؤل : « لماذا انا قادر على القتال من اجل تفريد وعاجز عن القتال من اجل شجرة ؟ » اص (١٠٨) . اما جول فيسترسل في خطب ثورية تعترض انسجام القصة وسلامة بنيانها ، فهو يعظ خضراء مطولا عن معنى الجمعيات الخيرية وحفلاتها . ويستعين بمثال طنجرة البريستو التي يمكن تنفيس ضغطها وتأمين سلامتها ، وهو ما تسعى اليه الطبقات والانظمة المتسلطة مع الجماهير المظلومة عن طريق الجمعيات الخيرية وما شابه من الاعمال .

ويذهب بو علي ب « بيوش » الى الحفلة ومعه الست فيردالونا وجازتها شاشا (اي عائشة) زوجة محفوظ بك . لدى وصولهم يسمعون بنبا اعتداء اسرائيلي على قرى الجنوب ، فترد شاشا : « ما لنا ولهم ؟ » ويقول فيردالونا : « المهم اننا بخير » . اما بو علي فتقفز مخيلته الى هناك : « ولكن هل اشجار زيتوني بخير ؟ واولادي ؟ وزوجتي ؟ وجول ورفاقه ؟ . . . » . وفي الداخل وقفت الكلاب واصحابها في طرف ، ووقف في الطرف المواجه سائقو السيارات والخدم والحاشية والوصيفات وبينهما ساحة الملعب والعجز عن التفاهم . - تقول الكاتبة هذا ، وكان التفاهم ممكن فسي اي مجتمع او مكان او ظرف اخر بين الطبقة العليا والطبقات السفلى فسي المجتمع ، ويبدو انها آسفة لهذا الوضع . ويبدأ الاستعراض ، كلاب ورجال وسيدات ، موسيقى وميكرفون وارقام واخيرا الكلب الفائز . واثناء ذلك لم يزل بو علي شارد الذهن في عيترون يكرر بذهول : « ليت علي يحمل السلاح » .

وفي القصر ، بعد الحفلة ، يعلم بو علي بان نظوم بك هو الذي سلبه زوجته تفريد ذات يوم فيقرر اخذ الحقت الموضوع كزينة في القصر ، ولكن لا لقتل البيك ، وانما ليذهب به الى الجنوب ، « هناك حيث الحقيقة الواحدة » . ويشعر بحركة خلف اتكوخ ، فيرى ابنه علي جريحا . للوهلة الاولى يظن ان ابنه قد حمل السلاح وحارب ، لكن علي عاد جريحا بعد معركة مع اخته ذهبت ضحيتها ، اذ كانت تريد الهرب مع جول ، ملتحقة بالعمل الفدائي اثر غارة اسرائيلية . وتنتهي الكاتبة القصة بقولها : « وفي الصباح لا يلحظ احد ان شيئا قد تغير في بو علي سوى انه خلق شاربيه . ولم يشك احد به حين وجدوا بيوش بعد ايام مذبوحا من الزريد الى الوريد . . . »

ان المقارنة بين ببوش وخضراء بنت بو علي واضحة منذ بداية القصة حتى نهايتها . وبالتالي فان نهاية ببوش منطقية حسب هذه المقارنة . ولكنها ليست سوى « فشة قهر » من بو علي ، وهو الذي ابنى الانتقام من نظوم بك ، معللا بان قضية الجنوب اهم من ذلك . بناء على ذلك ، فان الكاتبة قد نسفت الاساس الذي من اجله جعلت بو علي لا يقتل نظوم بك ، اي يؤجل او ينسى الصراع الطبقي ، حين قدمت ببوش كبش فداء ، بينما كان التطور الطبيعي ان يوج بو علي نفسه في الصراع الوطني ضد الاسرائيليين او يقتل عدوه الطبقي نظوم بك . والكاتبة تقوم بمغالطة اخرى ، عندما تفسخ الصراع الطبقي لتجعل منه قضية انتقام شخصية بين بو علي ونظوم بك من اجل تقريره ، في حين انها استرسلت قيلت في تبيان التفاوت الطبقي وفساد الطبقة البورجوازية التي يمثلها البيك وزوجته فيردالونا الذي بلغ اوجه في تفضيل هذه الطبقة للكلاب على البشر ، امثال بو علي وابنته خضراء .



لقد جاءت « جريمة شرف » القصة الوحيدة في المجموعة التي لم يكن بطل القصة فيها امرأة . في قصة « الساعتان والغراب » نراها باسم « عابدة » وهي يمنية الاصل ، من صنعاء ، ابنة احد اقرباء السلاطين من خادمة له ، عاشت حياتها منذ العاشرة في اوروبا . فقد ماتت امها ، فبعث بها ابوها الى اعلى المدارس الداخلية الاوربية . ولكنها لم تكن لتراه . كان مجرد حساب في البنك بالنسبة اليها . والان تعود الى عدن في مهمة صحفية من قبل المجلة السويسرية التي تعمل بها ، لتكتب عن الثورة هناك .

في عدن يحدث الصراع بين حاضر عابدة وماضيها ، او بالاحرى تصور لنا الكاتبة معاناتها من ازدواجية في الشخصية : فهي على الرغم من نشأتها الطويلة في بلاد الغرب وارتباطاتها الثقافية والاجتماعية والعاطفية ، الا انها تحس دائما بانجذاب جارف الى وطنها الاول . وهكذا تندفع الى مهمتها الصحفية الجديدة اندفاعا . واثناء استعدادها للسفر تبتاع ساعة مزدوجة ، فتدير احدي الساعتين على توقيت عدن ، والاخرى على توقيت جنيف . وفي اليوم الاول لوصولها الى عدن توحد التوقيتين . فهل عنى هذا حل عقدة انفصام شخصيتها ؟ - لا . فبعد ايام لها في عدن ، وبالرغم من علاقة المحبة بينها وبين فضل ، المسؤول الثوري العدني ، تعود فتري ضياعها . تخاطب امز احبائها في جنيف « ريكاردو » وقد اصيبت بالانفلونزا المدارية :

« لا مناعة لدي في بلادكم ولا مناعة لدي ضد امراض وطني ... اننا شتلة عاشت في غير ارضها ، وعبثا تعيد انفراسها في ارضها الام ... طحلب هجين انا ، ولا نجاة لي ... » (ص ١٢٠) .

في الماضي كانت تفرح بمرضها . كانت ترى فيه تجديدا لحياتها الرتيبة في اوروبا . ربما كان النزوع الى الجديد ، ومقاومة حياة الركود هما الدافع الى الممارسات الجنسية الغريبة ، التي نراها في هذه القصة وغيرها ، مثال ذلك ، جماعها مع ريكاردو في معمل ابيه قرب الفرن ، وبعدئذ مضاجعة فضل فوق التراب والاشواك والحصى في العراء . في عدن وجدت غايتها . ولكن ، الان ، بعد ثمانية عشر يوما ، ترى نفسها هشة ، غير قادرة على تحمل هذا « الجديد » .

الا ان عادة لا تفهم الغربة على هذا النحو ، اي كرد فعل طبيعي للانتقال السريع من عالم الى اخر ، من حياة سهلة رتيبة وهامشية الى حياة قاسية خلقة ، من مجتمع لا حاجة له بها الى مجتمع يمكن ان تلعب فيه دورا فعالا . انها تنظر الى الامر من زاوية قومية ، لقد راينا ملامح باهتة لهذه النظرة في « الدانوب الرمادي » ، ففضضنا النظر ، ولكن هنا في هذه القصة لا مجال للالتباس . قبل سفرها الى عدن كانت تحب ريكاردو ، ابن صاحب معمل للكيريت في ضواحي جنيف ، معللة ذلك بأصله الاسباني ... وهذا يعني القرابة الدموية مع العرب . وحين التقت بفضل ، اكتشفت انها لم تحب رجلا قبله ... وهكذا كلما ازداد العنصر العربي في الرجل ، ازدادت محبة عابدة له . بل انها عندما ضاجعت ريكاردو ، لم تضاجعه بذاته ، بل ضاجعت الصحراء الجارة تحتها ، وكانت تتحد بذكرى وطنها ... الى اخر ما هنالك من هذا الكلام المضحك . والذي يكون مقياسا ضعيفا ، لا شك ، وخاطئا ، وبعيدا عن الوطنية .

الا ان عابدة ليست مخلصة لشوفينيتها في هذه القصة ، بل مشتتة الاتجاهات ، الايديولوجية . فهي تعبر عن شعورها حين وطأت قدمها ارض مطار عدن بقولها : « ... تذكرت كل ما سبق وقراته من اكاذيب شعرية وادبية عن العودة الى ارض الوطن ، وكيف يركع العائدون ويدفنون وجوههم في حفنة من ترابهم .. اكاذيب ادبية ... » (ص ١٢٣) - هذا قول واقعي ، وان كان فيه اعتداء وتجن على شعور الآخرين (فليس من الضروري ان يكون الشعور او التعبير عنه واحدا لدى جميع العائدين الى الوطن ، كما انه ليس من الضروري ان تكون ظروف الحياة خارج الوطن واحدة لديهم جميعا ...) .

في الحقيقة نرى التشتت الايدولوجي في كون عابدة تنتمي الى حزب سويسري يساري ، وتعمل في صحيفة يسارية . هذا في الوقت الذي تقول فيه لريكاردو - وهو اسباني - كأوربي : « لا . لم أصر واحدة منكم ... فقط عشت معكم » (ص ١١٧) . فلم الانتماء اذن الى الحزب السويسري ، ولم اليسارية ؟ . ويسارية عابدة - في الواقع - ليست علمية ، فهي مشوبة الى جانب الشوفينية بالفيبة ، مثال ذلك ان تعيش في اليقظة ما حلمت به وهي صغيرة في جنيف ، وهو زيارة معبد هندي في عدن .

ومن المواقف اليسارية لعابدة هجومها على الراهبات والمدارس الداخلية ، الا انه جاء مبتورا ... ولو لم يتره لجاء استطرادا لا تتحمله القصة القصيرة . وهذه ورطة كثيرا ما وقعت فيها الكاتبة ، فهي تحاول في القصة الواحدة عرض الكثير الكثير من المشاعر والآراء غير الضرورية بالنسبة للفكرة الاساسية . على العكس من ذلك كان موقف عابدة من ابائها وطبقته سليما ورائعا ولم يأت مبتورا ، ومما نقوله في هذا الصدد : « فليذهب الى الجحيم هو . وطبقته ورقمه السري في بنكه السويسري ... » (ص ١٢٥) . ثم نراها تؤيد الثورة في اليمن الجنوبي وتحمس لها . - تلك الثورة التي تسعى للتخلص من تركة الاستعمار والتحرر من وصاية الدول الامبريالية او - كما تسميها - « القائمة على مبادئ لا انسانية » (ص ١٣٢) . الا انها تهاجم - بدون حق - الجماهير الاوربية التي تتظاهر ضد قرار بلدية لندن بابادء الحمام فيها وتسكت على ابادء الشعوب (كما في فييتنام) .

حقا ، كما تقول الكاتبة ، لا حياد بين الاستعمار والتحرر ، بين اليمين واليسار ، ولكن وسائل الدعاية والاعلام والثقافة والترفيه الغربية تزور وتشوه وعي غالبية الجماهير الاوربية الغربية والاميركية الشمالية . ولربما كان فوات هذه الحقيقة على الكاتبة هو الذي دفعها لان تقول على لسان فضل : « ان اصالتك تغادر من وقت لآخر ... رغم انتسابك لحزب يساري في اوربا ، ولكنك لا تملكين بعد النقاء الثوري الحقيقي المطلوب هنا ... يبدو ان يسار البلدان المرفهة يمين ! ... » (ص ١٣٩) . هذا هراء ، مع كل الانصاف . فدافعه الى هذا القول هو رغبة عابدة في الدخول الى مقهى على الطريقة الاوربية . وفي الواقع هناك خطأ يقع فيه كثيرون مع غادة السمان: انه الاخذ بمظاهر معينة كمقياس لليمين واليسار في اي مكان من العالم .

وتتطرق الكاتبة في هذه القصة ، كما في غيرها ، الى تحرر المرأة . ان اكثر ما يلفت الانتباه هنا في هذا المجال هو تصويرها الانتقادي لملاقة فضل

بالنساء . فهذا الثوري متزوج من امرأتين ، احدهما لانجاب الاطفال والثانية من اجل العمل السياسي . وهو الان بحاجة الى ثالثة ، الى عابدة ، من اجل « الحبيب » . ويشرح فضل حالته النفسية بقوله : « لولا غرقى في العمل الوطني ، لقتلتني وحشتي كرجل ... ولكن هناك لحظات يستيقظ فيها القلب الوحيد ... ويحس بحاجة الى امرأة حقيقية ... » (ص ١٣٥) . فهل يفهم من ذلك ان العمل السياسي كان ملجأ له من وحشته ؟ ونحن وان كنا نفهم زواجه الثاني من المناضلة والقائدة النسائية فاطمة ، اذ كان زواجه الاول مبكرا (كان في السادسة عشرة من عمره) ، فاننا نستغرب معنى فضل كاستراكي ثوري الى زواج ثالث . اما حجبته في ذلك ، وهي ان فاطمة النديم قد تحررت واستحالت الى رجل ، فهي حجة واهية تفضح نظرة رجعية . في جوهرها الى المرأة . فما معنى ان المرأة استحالت الى رجل ؟! هل يعني ذلك برودة جنسية ؟ وما شان ذلك بالتحرر والمساواة ؟! ام انه يعني عدم اهتمامها باثارة الرجل جنسيا في لباسها وزينتها وتصرفاتها ؟ وغدت بالتالي ذاتا انسانية ، ولم تعد مجرد موضوع للجنس ؟! يقول فضل : « اني احب ثلاث نساء في وقت واحد كي اصنع منكن امرأة واحدة ... » (ص ١٤٦) ، ويسأل عابدة ان كانت تستطيع ان تكون هذه النساء الثلاثة ، فيكون موقفها : « وشعرت بانني لا استطيع ان اكون اي شيء الا ما انا عليه ... » (ص ١٤٧) .

وفي النهاية نرى عابدة امام خيارين : اما العودة من حيث انت ، واما البقاء نهائيا ، والعمل في عدن الثورة . لكن الانفلونزا المدارية تعطل القرارين وتقضي عليها .

القصة الاخيرة في المجموعة هي « عذاراء بيروت » (١٩٧٣) . و « عذاراء بيروت » ، او كما تسمى نفسها - « عذاراء التكنولوجيا وسط قبيلة البدائيين » ، تتخذ لنفسها سمنا مقاييرا . وهو ، في الحقيقة ، لا يفاير سميت عابدة في القصة السابقة وحسب ، بل يأتي على النقيض مما رأينا في بطلات القصص السابقة جميعا . ان « ارملة الفرح » تحول هنا ، مرة اولى الى جلد ، فتنقم من المجتمع بسلاحه : ازدواجية الاخلاق الى اقصى الحدود . وفي مرة اخرى تمارس بشخص علية ، صديقة البطلة مريم ، دور الضحية التي بقيت صادقة مع نفسها ، فوجب عليها الانتحار بارادة اهلها . قهل هذان هما الطريقتان اللذان ترسمهما الكاتبة للفتيات اللواتي يرين الحياة حسب رغباتهن ؟ لتتأكد من ذلك !.

تبدأ حكاية مريم وعلياء بعد شهر من دخولهما الجامعة ، عندما شاهدتا الكاتبة لين في التلفزيون . لقد استحوذت هذه الكاتبة على اعجابهما بمظهرها الواثق وآرائها التحريرية ، فاشتريا كتابها خلسة عن اهليهما المحافظين وقراتاه بنهم . كان كتابا يدعو الى التجربة الشخصية والى الحب ، والا فالموت . وفي هذا الوقت كانتا تلاحقان من مقعدهما الدراسي ستمائر شرفاء وسيم زير النساء والمذيع التلفزيوني الجميل ، وهي تنفاق على احدى النساء . وكان خيالهما يكويهما ، وانقلب الخيال الى ممارسة ، فذهبتا الى الرجل ، وراحتا تتبادلان الادوار في حوضه ، ببراعة (١) ودون رغبة فسي الامتلاك . ونحن نستيق الامور هنا لنقول ان هذا يذكر بمفعول كتب الانارة الجنسية لدى المراهقين .

بعد شهر ، يمل وسيم من الفتاتين ، كما ان مريم وعلياء تسقطان من عالم الخيال والاحلام على ارض الواقع . لقد فقدتا عذريتهما ، وصار وسيم يستقبل بدلا منهما ممثلة مشهورة ، مما اثار غيرتهما ...

وتذهبان الى لين الكاتبة ، انها المسؤولة في اعتقادهما ، فتسخر مما بهما . لقد كانت تتوقع ان تشكوا من التمزق النفسي لا من تمزق غشاء البكارة . وتسرا اليهما بعنوان طبيب يتمكن من اعادة الغشاء الممزق الى ما كان عليه . تقول لهما ، لقد تقدم الطب ، وسيزداد تمكنه في المستقبل من هذه العملية ، فماذا سيكون موقف الرجل العربي ؟ وتهاجم لين - ظل غادة في القصة - في محاضرتها على الفتاتين الرجل العربي ، فتقول : « انه ما يزال يتوهم الحب والعطاء تهتكاً وهو لذلك لا يتزوج المرأة التي تحبه وتمنحه ذاتها ، وانما يفضل التي يشتريها ، فذلك يمنحه حساً بالامتلاك والامان اكثر » (ص ١٥٧) ، وليس هناك حل - حسب الكاتبة - ، فلا بد للمرأة من ان تعيش التجربة المرة وتجدد المحاولة ، ريشما ينضج الرجل ، انها تقول ذلك مع الفراض غير صحيح ، اذ تظهر مريم وعلياء وكأنهما فتاتان ناضجتان ، او كان علاقتهما بوسيم مثال التحرر والمساواة ، بل ان الكاتبة تفترض ضمناً ان ما دفع الفتاتين الى وسيم هو الحب . اما نظرتها الى الرجل العربي فهي احادية الجانب ومتحيزة ، اذا قارناها بنظرتها الى المرأة العربية .

اذن ، تعود الفتاتان عذراوين « تكنولوجيا » . لكن علياء تزداد ازمتهما بعد العملية ، وتشعر الان بالعار اكثر من يوم فقدان الغشاء . وهكذا تعود الى وسيم وتفقد عذريتها مرة اخرى . وعندما يكتشف الاهل حملها ، يرغمونها على الانتحار بشرب الديمول ... وتتذكر مريم مخاطبة صديقتها

المنتحرة : « كان في وجوههم راحة من ادى واجبه ، وكان في عيني ابيك
 البريق نفسه الذي شاهدته فيهما يوم عاد من اداء فريضة الحج . . » (١)
 (ص ١٥٢) . اما مريم فتساير المجتمع وتلاحق ملذاتها معا ، انها الازدواجية
 القديمة الجديدة : « وتقبل اللعبة ضمن شروطها القدرة » ، وتظن نفسها
 منتصرة . انها تحافظ على نفسها كسلعة مرغوبة ، فيخطبها مغترب ثري .
 وتلبس ثوب العرس (« الكفن الابيض ») ، وتستمتع الى وصية امها :
 « اسمعي يا بنت ، اطلبي منه الليلة أن يكتب لك « بناية » . الليلة قبل
 الغد . والغد قبل بعد غد . « اسحبي » منه كل ما تستطيعين قبل ان يمل
 . . . » الخ (ص ١٦١) .

وقبل ان يمل عريسها تشتري مريم البناية التي فيها شقة وسيم .
 تأمره باخلاؤها ، على أن يلتقيا بعد عودتها من شهر العسل : « . . فالمشاكل
 العذرية ومخاطر الحمل تكون قد انتهت ، وزوجي كثير الاشغال والترحال . . »
 (ص ١٦٤) . وينصاع وسيم الان ، فهو يخاطب سيدة من سيدات المجتمع ،
 ويكون جوابه : « امرك يا سيدتي » . بعد هذا « النجاح » تشعر مريم
 بحاجة الى محادثة لين ، فتقول لها هذه بعد سماع اخبارها واخبار عليها :
 « تافهتان . انت وعلياء تافهتان . . وانت تافهة حقيرة » (ص ١٦٥) .
 فتعدها كلمات لين ، وتقرر شراء الدار التي تنشر كتبها والمجلة التي تكتب
 فيها ، لكي تطردها .

من هذه الخاتمة يستنتج القارئ ان غادة السمان ترفض كلا الطريقتين
 للتخلص من الكبت الاجتماعي : طريق مريم وطريق علياء . ولكن ، اين هو
 الطريق الصحيح ؟ هذا ما لم تقله لين ولا غادة ، وانه لنقص كبير . والواقع
 ان ما يشير الانتباه ، عدم وجود شخصية واحدة في كل قصص المجموعة
 يمكن ان يعتبرها المرء بديلا لنموذجي مريم وعلياء . قد نرى ذلك في
 شخصيتي نوف (حريق ذلك الصيف) وعائدة (الساعتان والغراب) ، الا
 ان هاتين المرأتين متحررتان اصلا ، ولا تعطيان مثالا على كيفية تخطي العقبات
 الاجتماعية امام تحرر المرأة .



ان بطالات غادة السمان جميعا مازومات ، مريضات نفسيا . هن في

(١) هذا التشبيه المتضمن فضحا لعلاقة الدين - كما يمارس طبعا - بالانحراف الاجتماعي
 ليس سوى واحد من امثلة عديدة في المجموعة القصصية ، يدل على وعي الكاتبة لهذه المسألة .
 الا انها جاءت عرضا ، ولذا اهملنا دراستها .

صراع من اجل التخلص من ذكرى معذبة ، من تجربة مرة ... او من هزيمة حزيران . الا ان الازمات النفسية التي تعيشها هذه الشخصيات ، غالبا ما تكون انعكاسات لازمات وطنية او مجتمعية ، ففي قصتي « السدانوب الرمادي » و « حريق ذلك الصيف » تغدو المسألة الوطنية قضية شخصية . وفي « أرملة الفرح » و « عذراء بيروت » تصارع المرأة المجتمع البورجوازي الشرقي المتسلط ، فتعرض الكاتبة لمشكلات فردية كما هي في حقيقتها ، اي « كمشكلات اجتماعية » . وفي « جريمة شرف » التي نرى بطلها رجلا من الطبقة الدنيا ، تتحد المشكلة الوطنية مع المشكلة الاجتماعية ، وهاتان تتحدان بدورهما مع المشكلة الشخصية . هنا تثير غادة السمان اعجابنا ، لا بسبب العمق الفكري الكامن وراء الربط بين الفردي والاجتماعي والوطني فحسب ، بل اكثر من ذلك تلك المقدرة الثقافية والفنية على هذا الربط . ولكننا نلاحظ ان هذا التفاعل الحي بين الفرد والمجموع والوطن قد تراقق دوما مع تفاعل جدلي بين الماضي والحاضر ، مما اوجب تناولا واحدا او متشابها للمشكلة او للعقدة في جميع القصص .

لقد وفرت علينا الكاتبة الملل الذي كنا نلاقه من قراءة ازمات نفسية بورجوازية وجودية لا يعرفها ولا يحسها الا القلائل جدا من انشاء شعبنا . ولكنها ، وللأسف ، بقيت حبيسة الاجواء البورجوازية واجواء المثقفين البورجوازيين ، ونادر ما خرجت بالقارئ الى عالم الفلاح والعامل والموظف العادي والحرفي والتاجر الصغير . فبالرغم من ان المسألة الوطنية تمثل محورا رئيسيا في المجموعة القصصية (السدانوب الرمادي ، حريق ذلك الصيف ، حادثة شرف ، الساعتان والغراب) ، وبالرغم من سهولة الاسلوب وجمالها - مما يهيئ المجموعة للتداول بين عامة الناس وخاصتها - ، بالرغم من ذلك ، توجهت غادة في كتابتها بالدرجة الاولى الى المثقفين والى البورجوازية . لقد عرضت المشاكل التي تهم الجميع من وجهة نظر المثقفين او كما يحسونها ، لا كما يحسها الانسان العادي . بالارتباط مع ذلك جاء تركيزها على الاحاسيس وعلى الانعكاس النفسي للمشكلات العامة ، على حساب التأثير المادي الذي يهم الطبقات الكادحة بالدرجة الاولى .

لقد اشرنا اكثر من مرة الى اهمية القضية الوطنية في فكر وشعور غادة السمان ، وتؤكد هنا على ان الكاتبة لم تنزل في عام ١٩٧٢ تعطي للعمل الفدائي الاهمية والاهتمام اللذين يستحقهما ، في الوقت الذي تخلى فيه الكثير ممن كانوا يغالون في التسبيح بحمده . لكننا نرى ان الكاتبة لم تر من

القضية الوطنية او من العمل الفدائي سوى نصفهما ، وهو جانب التحرر الوطني ، في حين جاء تناولها للصراع الطبقي ضعيفا وبورجوازيا اصلاحيا. لقد كان عرضها للتفاوت الطبقي (في « ارملة الفرح » و « حادثة شرف ») ، والذي هو في الحقيقة جريء ومنصف ، من قبيل اصلاح النظام الاجتماعي البورجوازي الفاسد وليس بهدف تدميره . وقد فشلت في اقناعنا (في « حادثة شرف ») بتاجيل الصراع الطبقي من اجل النضال الوطني . حتى ثورة اليمن في الجنوب لم تنظر اليها الكاتبة (في « الساعتان والغراب ») كثورة في سبيل نظام اشتراكي تسيطر فيه جماهير العمال وانقلابيين والفقراء ، بل كثورة ضد الاستعمار والسلطين .

اما المسألة النسائية او قضية تحرر المرأة ، وعلاقتها بالرجل فقد تناولتها الكاتبة جميعا من موقع النساء البورجوازيات المثقفات ، وليس من موقع الكادحات ، في البيت او خارجه . ولذلك لم تتطرق الى مشكلة الاستغلال الاقتصادي للمرأة ، ولا الى حاجتها الى المشاركة في عملية الانتاج الاجتماعي ، فظهرت قضية تحرر المرأة وكأنها مسألة جنسية بحتة . انها لم تربط بين تحرر المرأة والنظام الاجتماعي الاقتصادي ، ونظرتها المثالية الى الرجل جعلتها تعلق تحقيق مطلب حرية المرأة ومساواتها حتى تنفير عقليته ... وكان المسألة مسألة فنانعات واقناعات .

في الختام نود القول ان غادة السمان قد ابتعدت عن « وجودياتها » السابقة ، او طورتها الى ليبرالية واضحة . الا انه لم يعد لليبرالية حياة في المجتمع العربي المعاصر ، مع هيمنة البورجوازية الكومبرادوية والبورجوازية البيروقراطية ، في عالم تتوزعه قوى الاشتراكية والامبريالية والتخلف .

الفصل الثالث

من الوجودية الى الماركسية

من الوجودية الالماركسية

في فترة الخمسينات ، وبعد هزيمة ١٩٤٨ امام اسرائيل وتحالفها مع الاستعمار الاقتصادي ، لم يعد للبورجوازية التقليدية السورية ما تقابل به الجماهير سوى القمع المادي والفكري ، لتثبيت سلطتها ومتابعة عمالتها .
الادولوجيا البورجوازية في الحرية والاستقلال والوطنية ، اضحيت غير مقنعة ، وافلست شر افلاس . في تلك الفترة وجدت البورجوازية المتوسطة والصغيرة مجالا خصبا لنشاطها ، فمارسته ثقافيا في الوجودية ، وفي القومية المضادة للامبريالية ، كاهم اتجاهين ، ثم في الماركسية ، التي كانت ضعيفة الانتشار ، كضعف البروليتاريا ، وبما يناسب اخطاء الحركة الشيوعية في المشرق العربي في تلك الفترة .

واذا كانت الحركة القومية المطعمة بـ « الاشتراكية » قد انتشرت بين عامة الناس وخاصتهم ، فان الوجودية بقيت محصورة بين المثقفين من البورجوازية المتوسطة والصغيرة . وقد كانت هناك حملة قوية وواسعة لترجمة وتاليف ونشر الوجودية ، لم يلق مثلها اي فكر اخر في ذلك العقد من الزمن . وقد اتت هذه الحملة ثمارها ، فاستطاعت الوجودية احتواء الكثير من المثقفين الذين كانت الجماهير بامس الحاجة الى طاقاتهم انفتية .

وساهمت ايضا في انتشار الوجودية كل من البورجوازية المحلية والامبريالية الثقافية الغربية ، وخاصة الفرنسية . فالفرسانية التي تتميز بها الوجودية وتعاليتها على الجماهير ثم معاداتها اكثر او اقل للماركسية ، كل هذه الصفات مفيدة للرجعية والامبريالية . ومن هنا ، فليس غريبا ان نجد ادباء وجوديين قادمين من اسر بورجوازية ، كفاءة السمان مثلا في بداياتها . وقد كان لتعدد المشارب الوجودية فضل في استقطاب مثقفين متباعدين اصلا ، فهناك وجودية دينية (يمثلها هنا جورج سالم) ووجودية الخادية (يمثلها هنا هاني الراهب) ووجوديات اخرى

عديدة ما بينهما .

لقد كان ذلك قويا في فترة الخمسينات . لكن ما يثير الانتباه ، هو امتداد التأثير الوجودي حتى بداية السبعينات ، بهذه القوة ، وبهذا العمق ، اللذين سنراهما فيما يأتي ، ثم في كثرة الممثلين ... حتى اننا لنجد ادباء قوميين تقدميين ، مثل حيدر حيدر ، قد وقع تحت تأثير الوجودية . وتفسير ذلك هو ان هؤلاء الادباء قد نشأوا ، اكثر او اقل ، في خضن الوجودية . والوجوديون اليساريون منهم مثل هاني الراهب لم يكن في نهاية الستينات قد تجاوز بعد قوقعة الفردانية الى مواقع الجماهير ، والى الفكر الماركسي .

اخيرا نود ان نؤكد ان الاتجاه الوجودي لم يكن منفصلا كلية عن الفكر القومي . وهذا ما يمنحه بعض الاصالاة ، باعتبار ان الوجودية وليدة الظروف الاوربية الغربية . من ناحية اخرى نرى ان البورجوازية المتوسطة ، وهي الالب الشرعي للوجودية حيث تكون هذه ، ترى نفسها في توسطها في ازمة وجود . يضاف الى ذلك ان المثقفين ، واغلبهم ينحدرون في بلادنا من هذه الطبقة ، هم عادة فردانيون ، وبالتالي تشغلهم القضايا الميتافيزيكية ، ان لم يتجهوا نحو الجماهير وينخرطون معها في صنع التاريخ .

جورج سالم

الفاية من الكتابه عندي ، من حيث العلة الاولى وبشكل عام ، هي مجابهة الشعور بالموت على الصعيد الفردي والصعيد الجماعي والتغلب عليه ، وتعليق لهذا الشعور الذي يحاصرني ابدا . لهذا كانت الكتابة عندي ضربا من التطهر اجد فيه المنجى والخلص واكاد اقول الفرح ، الفرح الحقيقي الوحيد .

من شهادة الاديب اجلة « المعرفة » الدمشقية ،
العدد ١٤٦ ، نيسان ١٩٧٤ ، ص ١٨٥ .

« حوار الصم » مجموعة قصص

يعقد حسام الخطيب في دراسته للمؤثرات الاجنبية في القصة السورية مقارنة بين روايتي « في المنفى » لجورج سالم و « القضية » لفرانز كافكا ، وينتهي الى جملة من المفاصل المشتركة بين العاملين (١) اما محي الدين صبحي فيحذر من مقارنات كهذه ، بحجة ان الكاتب يطور اقتباسه وتأثيره ، فيرى القارئ بعدئذ امامه عملا جديدا (٢) لكننا نرى في ادب جورج سالم تأثيرات من كافكا ، لا من حيث انشكل فقط - كما بين حسام الخطيب - بل ايضا في المضمون ، وذلك بالقدر الذي يمكن فيه اعتبار كافكا وجوديا (٣) . وليس فقط من كافكا ، بل من ادب البورجوازية الصغيرة الاوربية عامة في مرحلة افول الرأسمالية الغربية ، مع ما يتضمن هذا الادب في هذه المرحلة من قلق وضياغ وغربة واحتجاج ورفض وتمرد ...

في دراستنا هذه سنعتمد على اخر عمل نشر لجورج سالم ، وهو المجموعة القصصية المسماة « حوار الصم » (٤) . ولا يهمنا فيها ان نقيم مقارنة بينه وبين اي اديب اخر - مع اننا نؤيد محاولة كهذه - ، انما بناء على ما سنتوصل اليه يمكن للقارئ المطلع ان يلمس القواسم المشتركة للكاتب مع الاتجاهات الفكرية والادبية المذكورة .

(١) المؤثرات الاجنبية في القصة السورية الحديثة ، في : المعرفة ، العدد ١٠٨ ، شباط ١٩٧١ ، ص ٢٢ - ٢٤ .

(٢) ظواهر في تفريق الحساسيات الادبية في السبعينيات ، في : المعرفة ، العدد ١٢٥ ، ايار ١٩٧٢ ، ص ١٦٨ .

(٣) ينفي روجيه فاروذي ذلك في كتابه : واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طوسون وفؤاد حداد ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٨ .

(٤) منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٢ .

ان جورج سالم ، ينطلق في قصصه عامة من فرضية العلم المسبق بالحدث . وعلى هذا الاساس يصوغ بدايات قصصه ، فيبدأ قصة «الصعود الى الجبلجة» بقوله : « قلت لنفسى : ما كان ينبغي ان يحدث ذلك ، ولكنني اعترف ان ما حدث لم يكن لي فيه يد ، وكنت عاجزا عن الرد او ايجاد حل له » (ص ٨٥) . وهو عين ما يبدأ به قصة « الفندق الكبير » ، حيث يقول : « — لو أن ذلك كله لم يحدث ... ومع ذلك فقد حدث ما حدث ، واية فائدة في الحسرة على امور لست مسؤولا عنها » (ص ١١١) .

ويظهر افتراض العلم المسبق بالحدث ، مع تشابه البداية ايضا في قصتي « الذنب » و « حوار الصم » ، وكذلك في « الصعود » و « فني الاعماق حديقة » ... ان الكاتب يضع القارئ امام حوادث منتهية ، في ظروف لا مفر منها ، « كأنها انقدر » . انه يضعه في مواقف حدية او نهائية ، حسب تعبير وجودي لكارل يسبرز . وبالتالي فان الكاتب يعيق القارئ — ان لم يمنع — عن التخيل او التفكير او التساؤل او التخمين . بتعبير اخر ، يقول له : « ليس بالامكان افضل مما كان » . وهذا قول « جبري » بالمصطلحات الدينية ، و « محافظ » بالمصطلحات السياسية ، اي انه رجعي . يتأسس عليه ان الانسان ليس سيد مصيره ، حتى في اضييق الحدود ، بل كل شيء يحدث لاسباب وظروف خارجة عن ارادته ، وربما عن ادراكه .

والجو الذي يضعنا فيه جورج سالم هو الى جانب ذلك تشاؤمي ، تفوح منه رائحة الموت ، متشرب بدينية عميقة . ومن المعلوم ان للموت اهمية اساسية في الوجودية فلسفيا وحياتيا ، فالخوف منه يمثل ابلغ حالات القلق . وجو الكاتب معاد وعدواني ، يقف فيه الفرد اعزل امام الجميع .. وهذا يذكر بما قاله سارتر في مسرحية « الجلسة السرية » Huis clos :

« ان الجحيم هو العالم » ، اي الفير .

ولكن ، لتفحص هذا كله !

في القصة الاولى « ~~الصواب~~ » الموظف المخلص محكوم عليه في هذا البلد ، بينما يكافأ الموظف المهمل المرتشي بالثناء والترفيح . كذلك يعرض علينا امر المدرس ابراهيم في اليقظة والنمام . في الحلم يخشى من الفضيحة ، فلقد اثرى وشيد بناية ، وهو فقير في الاصل ، وهو يخالف انظمة الدوام في الحضور والانصراف . ولكن لحلم يستمر عكس ما يخشاه . فقد استدعاه المدير عبر درب طويلة مظلمة

ضيقة وباب حديدي محفور في صخرة كبيرة ، ومنحه وساما جزاء على سيرته الحميدة !! . اما في اليقظة (اي في الواقع) فابراهيم مخلص لواجباته الوظيفية ، ولكن ذلك لم يحمه من الحساب والمقاب . نقد انقلبت المعايير رأسا على عقب . ليس في الواقع البيروقراطي وحسب ، بل ايضا في استخدام الكاتب لادوات التعبير . وهكذا قلب مفهوم « الحلم » ، ولكن هل علم النفس مطواع الى هذه الدرجة ؟ .

نود ان نقول ان هناك خطأ « سيكولوجيا » . فالمعروف ان الحلم لا يأت جزافا ، بل له ضوابط . فاذا كان ابراهيم مدرسا صالحا وراضيا عن سيرته ، فانه لا يمكن ان يحلم بأنه موظف فاسد ، الا في حالة تمنيه الاثراء غير المشروع ومخالفة النظام . اما اذا كان فاسدا ، فانه من الممكن ان يحلم بأنه موظف مخلص . وهكذا ، فان عكس الحلم يقظة واليقظة حلما في القصة هو الذي يتفق مع علم النفس . في كل الاحوال لا بد ان يكون المدير مشاركا في الارتشاء او له مصلحة ما مع ابراهيم ، لكي يلاقي اسامته بالاحسان ، وعندئذ لن تكون للمدير تلك الهالة السلطوية التي صورها الكاتب .

تنتهي القصة في (اليقظة) بان يحكم على ابراهيم بالاعدام ، وتنفيذ الحكم فوراً في باحة المدرسة . ويواجه ابراهيم الحكم بالرفض السلبي المطلق : « لا شيء سوى الرفض ، انني ارفض اي شيء وكل شيء ! » (ص ٦١) . ان ابراهيم - وحده - نزيه وسط هذه الممعة من الفساد، وفرديته هذه هي احدى سمات البطل عند جورج سالم .

تدفع بنا القصة الثانية « **الصعود الى الجبل** » خطوة هامة الى داخل الكاتب ، وتسلمنا عددا من مفاصله الاساسية كالموت والغربة والعجز . ان الصعود الى الجبل هو الموت . والبطل يكرهه ، ويسعى للاحتيال عليه ، ولكنه ينصاع في النهاية .

في القصة موظف متقاعد ، استعد منذ زمن لمواجهة مرحلة التقاعد : الاولاد ، التلفزيون ، المكتبة ... الخ . ولكنه اصيب بالروماتيزم ، فزاد المرض من قعوده في البيت ، بالإضافة الى مرض قديم في القلب . وصاحب البناية لا يجهزها بمصعد متدعرا باسباب قنية .

كيف يهيء هذا الانسان اسباب حياته ويقضي اوقاته ؟ ان الكاتب يقتل في تصوير ذلك عدة صفحات مسهبا ومستطردا حتى الملل ، فلا يترك جزءا مهما كان دقيقا دون اثبات . وينتهي الامر بالموظف الى : هجرة الاولاد،

لحاق الزوجة بهم ، تعطل التلفزيون ، قطع الهاتف ، توقف المذياع . . والخادم عجوز صماء . والاهم من ذلك : تحطم صندوق البريد على يد اولاد الجيران ، فحتى المجلات والصحف والرسائل لم تعد تجد اليه سبيلا . والحلاق الذي يأتيه الى البيت : اخرس !! . الصمم حوله ، الصمم في البشر والاشياء . يقول : « لقد انقطعت كل الروابط فكيف اتصل بالعالم » . ٤٠٠ (ص ٩١) .

بدلك نصل الى محور اساسي اخر في ادب جورج سالم : صعوبة التواصل Communication بين البشر مع الرغبة فيها . ففي طريق اتصال الذات بالعالم (او بالغير) يمكن « للوجود » ان يتحقق ، وكذلك ان يتزيف ، وفي كل الاحوال يتصل الانسان بالغير فرارا من نفسه ، ومن « العدم » الذي يحاصره . هذه الافكار الوجودية توجه ادب جورج سالم . واذا عدنا بذكرتنا الى القصة السابقة ، فسنلاحظ ان سمع المدير كان ضعيفا . وفي القصص التالية يلاحق الكاتب الفكرة نفسها . لكن في قصة « حوار الصم » - وهو عنوان المجموعة القصصية ايضا - تبلغ الامور ذروتها ، وينعدم التفاهم .

وبغض النظر عما اذا كانت « صعوبة التواصل » حقيقة ام وهما ، فان وراء الكتابة حولها « هومانية » من نوع خاص ، تكمن دائما في ادب جورج سالم ، ولنسمها « هومانية وجودية » ! . وكعادة الوجوديين لا يربط الكاتب بين ظاهرة انعدام التواصل والنظام الاجتماعي ، انه يبقى عند الفرد . ولو انه قام بالربط ، لكان من المحتمل ان يعرف ان هذه الظاهرة مرتبطة بالمجتمع البورجوازي الصناعي ، الذي يعزل الفرد عن اقرب الناس اليه ويجعله وحيدا عن طريق التنافس والحسد والنفعية الانانية وعن طريق تتجير (من «تجارة») جميع نواحي الحياة . ومن هنا قد يرى انه يكتب عن عالم اخر ولعالم اخر غير المجتمع العربي السوري الذي يعيش فيه .

ما الذي ترتب على انقطاع صلة الموظف المتقاعد بالعالم ؟ - « اشعر بالاختناق واكاد اتمزق » (ص ٩١) . وهكذا لم يبق له غير ان ينتظر الموت ، وهو عاجز عن مواجهته . انه - فقط - يحتال عليه بالكتابة : « اجلس من الصباح الى المساء في الغرفة وحدي . اتوقع ان يطل علي بوجهه الكريه ، فأرتعد فرعا ، اراه يترصدني ، يتتبع خطاي فاحاول ان اهرب ، الا ان ساقني لا تقويان على الهرب فامضي بكل ما بقي في من قوة ، الى منضدتي اجلس اليها لاكتب . انني لا افتأ اكتب واكتب . وانما افعل ذلك هربا منه ، وحين املا الصفحات البيض بسطوري السود اشعر انني تغلبت عليه مؤقتا . . . »

(ص ٩٢) . هنا تصبح الكتابة وسيلة هرب من الموت ، وهذا دليل وجود مزيف في التفكير الوجودي . (لم انها حبل « نجا » فردية ، بالنسبة للكاتب ؟)

نعود الى جو القصة الاولى من خلال قصة « الذنب » ، وخاصة في سمي الفردية واللامعقولية ... ثمة موظف آخر ، فيه من سمات ابراهيم الكثير : نظافة السلوك ، محاسبة النفس الصارمة ، القلق الداخلي . اما المديران في القصتين فمختلفان . المدير هنا مهتم بالعمل ، واسع الصدر ، مستعد لان يقدم اية مساعدة انسانية لهذا الموظف الجيد ، الذي يقصده للمرة الاولى . كانت علاقتهما في الماضي محدودة باجتماعات العمل ، ولقاءات المصادفة على الدرج ، والمكالمات الهاتفية . اما اليوم ، فقد قصد الموظف بنفسه مكتب المدير ، وافصح عن ان مرماه لا يتعلق بالعمل ، بل بشخصه . وقد وجد المدير الطيب في ذلك مناسبة سعيدة ، اتاحت له ، كي يسمو فوق مهمات العمل ، ويساعد انسانا قصده . لكن آمال المدير تخيب ، وآمال الموظف كذلك .

ثمة مفاجأة . وغنصر المفاجأة هو من العناصر الاثيرة في العمل القصصي لدى جورج سالم في هذه المجموعة . ان مرض الموظف غريب على المدير . فهو يحس بالذنب ، ويطلب محاسبته . لكن الموظف غير مذنب بالنسبة للمدير ، اذ ليس عليه اي مستمسك ، على الرغم من ان المراقبة على الموظفين دقيقة جدا . ويعود الموظف حسيرا ، لان مديره لم يتفهم امره ، فهذه مشكلة التفاهم مرة اخرى ! .

يقصد الموظف من ثم طبيبا نفسانيا ، تعييه الحيل مع المريض الغريب ، الا انه لا يصل الى نتيجة . ان هذا المريض سوي ، لا يعاني من كبت او نقص او خلل . انه في صحة نفسية ممتازة . ولكنه على الرغم من ذلك يؤكد مرضه ، فهو يحس بالذنب . وهنا (مرة اخرى) نرى جورج سالم يتعامل مع علم النفس دون معرفة جيدة فيه . ان الشعور بالذنب مرض نفساني ، وان يعجز علم النفس عن كشف اسبابه ، وان كان لا يدعي القدرة على الاشفاء منه دائما .

ولكن جورج سالم لا يقصد « الذنب » بالمعنى النفساني ، بل بالمعنى الوجودي ، كما نراه لدى كيركغارد Kierkegaard مثلا ، او لدى هايدجر Heidegger او يسبرز . اي بمعنى تحمل الانسان لمسؤولية وضعه ، اكان اختيارا او قد فرض عليه فرضا .

واذ يخيب الموظف ثانية ، يتوجه بنفسه الى قصر العدل ، ويقدم نفسه الى احد القضاة طالبا المحاكمة . الا ان القاضي يرفض قبول مثل هذه الواقعة . لكن صاحبنا لا يتراجع . ولا يفتأ ينتقل من محكمة الى اخرى دونما فائدة ، مثيرا لفظ القضاة واهتمامهم ، حتى يصل الامر الى الوزير ، فيشكل استثنائيا محكمة خاصة من ثلاثة قضاة مشهود لهم . وفي المحكمة يفصح الموظف اخيرا عن ذنبه ، فيأتي صوته « كأنه منبعث من اغوار الابدية » ولم يبد صوت انسان ، بل صوت جوقة من الناس » يقول :

— « اشعر يا سيدي القاضي انني حفيد مروان بن محمد .. وانني حفيد المستعصم بالله .. وانني حفيد محمد بن ابي عبدالله » .. (ص ٣٥) .

ويفسر رئيس القضاة : الاول سقطت على يده الدولة الاموية ، والثاني الدولة العباسية ، والثالث الدولة الاندلسية . ذلك هو الذنب ، وتلك هي المعضلة . ويأتي قرار المحكمة بعد اسبوع ، فيعود بالرجل الى حاله السابقة . فالقرار يمنع محاكمته .

الذنب اذن ذنب تاريخي قومي . وهو احساس العربي المعاصر بالقصور ، والتسبب في ضياع امجاد شامخة متتالية . ان الكاتب لم يكتف بالاضاءات العادية في القصة التي توضح ذلك ، بل عمد الى شيء من التفسير ، سواء في وصفه لصوت المذنب وهو يعترف ومحاولة تجسيد الامة في شخصه ، ام فيما جاء من شروح على لسان رئيس القضاة ، وكأن الثقة بمدى فهم القارئ ضعيفة .

كيف وقف « الآخرون » من هذه العلة ؟ — ان من بينهم من لم يفهمها ! اطلاقا ، (المدير والطبيب وقضاة المحاكم العادية) وبينهم من فهم في النهاية ، ولكنه اصم اذنيه ، فهو لا يريد ان يسمع ولا ان يعرف . البطل وحده يشعر ، ووحده يعرف ، ويتحمل مسؤولية معرفته ، نفسيا بالطبع وليس عمليا . هو موجود ، اما الآخرون ، وان عرفوا ، فانهم لا يتحملون تبعه معرفتهم ، فوجودهم زائف . ان الحاج الكاتب على هذا الموقف في قصص عديدة يجعل من المشروع ان يتساءل المرء : لماذا لم ير في تاريخنا غير مراحل السقوط ؟ ولماذا لم يحس ازاءه بغير المذنب ؟ اليس هذا التعذيب للنفس امتدادا — جاء متأخرا بعد ست سنوات من هزيمة ١٩٦٧ — لموجة اعقبت حزيران من المازوشية والتدب والشتم للنفس او للتاريخ او للمجتمع او للسلطة ؟ .. اما جورج سالم فانه يبرىء الذات على نحو نرجسي في كثير من الاحيان ، ويتهم كل ما عداه .

من ناحية اخرى يشير الشعور بالذنب الى وعي قومي زائد لدى الموظف او الكاتب ، والى نظرة مثالية سكونية (ستاتيكية) للتاريخ .

لماذا كان بقاء العرب في الاندلس افضل من قيام النهضة الاسبانية؟ ثم ما علاقة موظف صغير في النصف الثاني من القرن العشرين بالارستقراطية العباسية الفاسدة والمتسلطة التي كان يمثلها المستعصم بالله ؟! . كما يظهر ، العربي هو العربي بالنسبة للكاتب ، بغض النظر عن الزمان والمكان والطبقة التي ينتمي اليها .

في قصة « الجريمة » يوغل الكاتب اكثر فاكثر في النفس الانسانية ، ويحدثنا عن « مرض نفسي » جديد . ثمة فتاة صغيرة ذات شعر اشقر ناعم ، ترتدي ثوبا رماديا (لاحظ اللون !) نظيفا ، كلماتها تفيض اسى وكآبة ، ووجهها مليء بالشحوب والذبول . لقد صحا على هذه الفتاة وهو في السابعة او الثامنة ، اذ دخلت عليه بغتة ، وهو يبحث عن يلبع معه ، فلا يجد احدا . حتى ابن السمان ، رفيقه الوحيد ، لم يكن لهجده . ومنذ تلك اللحظة ارتبط بهذه الفتاة التي لم تفارقه فيما بعد ، ما عدا اثناء دراسته الجامعية (لماذا ؟) . لقد امتلكنه ايام المراهقة ، وبعد التخرج والانغماس في شؤون الحياة ، وبعد الزواج . لقد صارت تفصل بينهما وبين زوجته ، ولذلك قرر بعد اخذ ورد ان يتخلص منها .

ولما اتخذ القرار راح يفكر بالوسيلة . وهنا تبدأ اشارات الكاتب التفسيرية والصريحة الى وهمية الفتاة ورمزيتها . ويقع اخيرا على الوسيلة: القتل بالخنق . فلما جاءته في الليل اخر مرة ، وشرع بالخنق ، استيقظت زوجته ، ووقعت عينه في المرأة المواجهة على آثار اصابعه هو ، في عتقه . انه مرض « انفضام الشخصية » ، والدواء: الموت (انتحارا) ! . وكالمادة نجد هنا خطأ سيكولوجيا . فالكاتب يعيد الانفضام الى الوجدانية ايام الطفولة ، بينما يرى « التحليل النفسي » ان السبب جنسي (انطلاقا من الانفضام الى رجل وامرأة) .

بعيدا عن ذلك ، تبدو هذه القصة شديدة الدلالة على نفسية الكاتب . فهي منذ البداية الاولى ، منذ الطفولة ، تقدم الحزن والنحول والوجدانية . لكن الطفولة ليست قميئة ، ولا تفتقد الحنان او الجمال ، حتى تظل صفاتها السابقة بشيء من هذا القبيل . ان الكاتب يصر على اقناعنا بقدرية هذه السوداوية ، وكونها لازمت منذ الفطرة . وربما غابت عنه قليلا اثناء دراسته الجامعية ، لكنها لم تلبث ان عاودته وتمكنت منه ، دون

ان يخفف من غلوائها زواج او عمل .. وهنا يصل بنا الى دوائه الوحيد :
الانتحار .

بعد قصتي « الذنب » و « الجريمة » تمضي قصة « في الاعماق حديقة »
قدما في اعماق نفس الكاتب ، فمنذ بدايتها تطالعك « الوحدة » . لقد ترك
الشاطيء منذ قليل وتقدم في البحر ، وفجأة « خلا سطح البحر من كل شيء
وكل كائن حي » (ص ١٠١) . الوحدة تبعث في نفسه هذه المرة الاحساس
بالخطر ، وتتصافر معها مباشرة « الكابوسية » ولا معقولية الشعوذة التي
يهيئها جو غريب ، يرسمه قلم جورج بحذر التمرس : ابتعاد الشاطيء .
شروع السماء بالاتصاق بالارض . اختفاء الشمس المفاجيء في منتصف
النهار . تخلي الماء عن ليونته ومرونته وانسيابه ، وتحوله الى رمال . البحر
صار بحر رمال . انقلاب السماء من جديد الى بساط ازرق يهم بالاتقاض
على البطل انقضا .. الخ .

اراد صاحبنا ان يعود الى الشاطيء هربا ، لكنه الفى نفسه محاصرا
من كل الجهات . وهتف صراحة : « اني محاصر » . بذلك وضع يدنا على نوع
الازمة هنا . وقد جرب ان يتخلص مما الم به . ولنلاحظ جيدا ان ابطال
جورج سالم نادرا ما يحاولون مثل هذه المبادرة ، وان تكن هربا وحسب .
لقد كانت المحاولة عقيمة سلفا ، اذ سرعان ما ملا اذنيه صوت مشبب : « لا
مفر ، لن نستطيع النجاة » ! (ص ١٠٣) . فانساع سريعا ، على الرغم من انه
ردد اثر سماع الصوت « هذا وهم » . ان اليأس يطبق ، ولا جدوى من ادنى
محاولة للخلاص .

هكذا يفقد العالم الخارجي بصفوطة المتنوعة المتزايدة على صدر الكاتب
قيدا حاكما ، لا فائدة من التصدي له . وفي هذا تكمن « القدرية » السلبية
من جهة ، وصور الخارج القائمة والمعادية من جهة اخرى . ويطلع الجبل
« الوحيد » بفتنة من الغيب (المفاجأة دائما ، وهذه الميتافيزيكية الاصلية في
النفس : « غص الى الاعماق ») (ص ١٠٤) . - حل فجائي ، مثالي وذاتي
subjective ينسجم مع القدرية السلبية ومع فردانية لا تخلق من
سمات وجودية . انه يدعو للعودة الى الداخل ، الى اعماق الذات ، فهنا
هنا وحسب يكمن حل المعضلات كافة . وهذا تفكير مقلوب علميا ، يقف على
راسه ، وقد استهلكته مرحلة طفيان الوجودية والعبثية وامثالها التي غزت
في الخمسينات واولئل الستينات . ولكن ، الى اين تصل هذه الطريق
بالكاتب ؟ .

انه يفوص الى الاعماق ، الا انه لا يقع فيها الا على ماضٍ صوّح . لقد كان في اعماقه منذ زمن بعيد حديقة غناء ، اما الان فكل شيء فيها قد استحال الى يباس وموت . الاشجار تصلبت كالجبال ، البلابل محنطة لا تسمع لها نأمة . . « لم يعد جميلا ما كان في الماضي جميلا » (ص ١٠٧) . ويوشك ان يبكي لهذا المال ، لكن عينيه متخشبتان ، وفي القلب حرقا . ويفهره الصوت الفيبي الذي دعاه منذ قليل الى هذه الرحلة المنحوسة في الداخل : « حارب الموج ان استطعت » (ص ١٠٨) . وهنا ايضا يقف كل شيء ضده . حتى العشب تحت قدميه استحال اشواكا تستنزف دمه . انه ليس عسبا ، بل حينه الذي حان .

واخيرا تلتصق السماء بالبحر ، ويضيع الانسان بينهما : نقطة دامية تسيل منها خيوط دقيقة حمراء ، تتحول الى نقطة صغيرة حمراء على سطح البحر ، ولا يلبث الموج ان يفتتها ويبددها ويبتلعها (ص ١٠٩) . فكم هو الانسان قزم في هذا العالم ، كم هو وحيد وضعيف ! . انه يجد نفسه في وسط معاد ، وليس فيه من القوة ما يسمح له بالصمود . والزمن ، الزمن عدو الانسان ، يهد من قوته الداخلية ، ويحيله في النهاية الى عدو نفسه . الزمن يعني الموت ! .

ان الكاتب ليس بومة تنعق بالموت والدمار ، بل هو واحد من اولئك الذين يذوقون مرارة الواقع ولا يرون وسيلة لاصلاحه . ولكن ، هل الوسط معاد الى هذه الدرجة ، وهل الانسان حقا وحيد بهذا الشكل ؟! . ان جورج سالم يبدو لنا واحدا من تلك الطبقة البرجوازية الصغيرة المبعثرة ، التي تقف قلقة بين قوتين هائلتين ، قوة الطبقة العليا في المجتمع ، ومجموع الطبقات الكادحة في اسفل الهرم الاجتماعي . من هذا الموقع يبحث الكاتب عن خلاص فردي ، لكنه لا يجده ، لا في المجتمع ولا في ذاته . وفي النتيجة يعترف - من حيث لا يدري - ان الداخل والخارج ليسا شيئين مغايرين . فكما انه لم يجد قشة النجاة في الخارج ، كذلك لن يجدها في الداخل ، بل ان الخلاص ليس ممكنا من داخل الذات ، اذا كان محالا في الوسط الاجتماعي . فالداخل هو انعكاس للخارج او - على الاقل - شديد الارتباط به . والانسان - في نهاية المطاف - وحدة واحدة مع جميع متناقضاته .

في قصة « في الاعماق خديقة » ثمة ما يمكن تسميته بـ « وجودية دينية » . هذه « الدينية » تظهر جلية في قصة « امام الجدار » ، وقد

كانت متخفية في جميع القصص السابقة .

نجد انفسنا في قصة « امام الجدار » امام سيزيف من نوع خاص . منذ سنوات طويلة وهو يشق دربه بجلد وهمة . لقد تخلى عن جميع المرات في سبيل الوصول الى « الواحة » . تخلى عن المرأة ، عن جمال الطبيعة ، الراحة من العمل المضني ، الحياة الاجتماعية ، الاطفال . . لقد صمد حتى النهاية ، بينما تخاذل الكثيرون . وشق طريقه افضل من كل الآخرين . وعندما كاد ان يصل انشقت الارض عن جدار صخري هائل ، سد المنافذ امامه . بحث عن عون فلم يجد احدا . ونظر الى السماء فالفها صماء .

ان واحته في الحقيقة غاية دينية « صوفية » . وها هو ذا يهم بنداء سيد الواحة ، لعله الاله ؟ . فتنبق من الجدار رؤوس تنفخ في ابواق نحاسية ، كأنها ملائكة أشداء يحرسون العالم الآخر ! . اخيرا يكلمه أحد نافخي الابواق ، فيثني علي ما انجزه . يشعر بالارتياح ، ويسأل عن سبيل الى عبور الجدار ، فيأتي الحكم القلري الذي لا مرد له : « اما الجدار فلن تجتازه » . - اذن لماذا كان ذلك العمل كله ؟ فيأتيه امر نافخ البوق : « يقول لك السيد ان تبدأ العمل مرة أخرى » (ص ٧٠) . يهم بالتحدي ، الا انه يصد بعنف ، فيستسلم ، وعلى شففيه السؤال : « وهل ارى الجدار في المرة المقبلة ؟ » (ص ٧١) .

« . . ولو عاودت العمل مرة ثالثة ورابعة فلسوف تجد الجدار ذاته امامك في كل حين » (ص ٧٤) . هكذا يجيبه « العراف » الذي يلتقي به في طريق عودته . يحدثه عن الله ووحدته ، فيقول العراف : « ان الانسان يتالم دائما وحده » (ص ٧٣) . يحتج الرجل ، بانهم (من هم ؟) كذبوا عليه ، فينظر العراف : انها طبيعة الحياة . ويطلق جـورج سالم صيحة ، وكأنه كولومبس وقد اكتشف « الهند الغربية » : « ان الحياة اكلوبة كبرى » . فيبتسم العراف ويقول : « رأيت أنك لم تضع وقتك سدى » (ص ٧٤) . وهكذا يعود الرجل الى سيرة الشقاء الازلي . انه يبدأ من جديد ، دون ان يكون له الخيار في ذلك . فالجدار حدوده المحتومة ، لا يستطيع تجاوزها ، اما البداية ، فهي في تناول يده !

ويأتي الان دور القارئ ليصيح ويحتج : ألم تضع كل هذه العذابات والتشفيات سدى ، وقد اسفرت عن حكمة تافهة و« شريرة » بقدر ما هي مغلوبة ؟ ! . الحكمة التي قدمها لنا جورج سالم من هذه القصة هي اذن ، ان الحياة اكلوبة كبرى . ولكن ، كيف تكون كذلك ، دون ان تكون ايضا

« مضبغة للوقت » ؟! ان هذا تعبير عن اغرب نيهيلية (عدمية) نسمعها .
ثم ان الزهد في مسرات الحياة من اجل غاية لا يمكن الوصول اليها هو لا
عقلانية ، اما المحاولة مرارا من جديد بالرغم من هذه المعرفة ، فهي قمة
اللاعقلانية .

ومع ذلك ، اذ راعينا العامل الديني ، فلن نرى غرابة في مرمى جورج
سالم . فالكاتب يعط نيهيلية دينية : الحياة الدنيا اكدوبة . وعيث ، اما ما
وراء الجدار ، فهناك « المطلق » الذي يهون في سبيله اي شيء . الا ان
جورج سالم كوجودي ، بل وكديني من نوع خاص ، يخرج على التعاليم
الدينية المعروفة ، في انه ينفي اطلاقا امكانية الوصول في يوم ما الى
« الراحة » ، فهي « الكينونة » التي لا يمكن ان نصل اليها (غابرييل مارسيل
[Marcel]) ، او « العلو » الذي ليس في متناول الادراك ان يحيط به
(يسبرز) ، ولربما الافضل تسميته مع كيركغارد بـ « الاخر المطلق » الذي
لا يمكننا ان نفكر به . . هي الواحة التي لا بد ان نسعى اليها ، لكي نكون ! .

في كل الاحوال ، وخارجا عن « الوجودية » والدين ، نرى ان الكاتب
يتفنن في تعذيب قارئه ايما عذاب ، وقد صور له الواقع سيئاً والمستقبل
اسوأ ، لا مفر ولا نجاة . . اما هذا المطلق فهو « سراب » لن يقنع الكاتب
الجموع الكادحة في النزوع اليه ، هي تريد ان تبني « الواحة » وليس
الطريق الى ما قد يكون الواحة .

في ادب جورج سالم اذن تاثرات دينية ، وبالتحديد « مسيحية » .
وهذا ما نراه ايضا في قصة « اللوحة » .

في هذه القصة نلتقي بالاصيل الشاحب ، والعمل المرهق ، وبرجل
يتملى مجموعة من اللوحات لتزجية الهم والوقت . اللوحات المتناثرة مزق
من نفسه . « يتمنى ، يريد ان يختفي تمزق اللوحات ويعود الى النفس
انسجامها » (ص ٩٣) . ان توزع نفسه ، تشتت عالمه الداخلي ، يؤلمه ،
وهو يشد الوحدة والانسجام . الا انه عاجز يائس ، وان لم يعترف باليأس .
يقول له صوت المعلم - وهو صوت غيبي كالذي في قصة - « في الاعماق
حديقة » - « اليأس خطيئة » . فيجيب على طريقة المسيح : « اما انا يا
معلم فأرى الخطيئة في الا تحقق ما نريد . . » (ص ٩٤) .

تطالعنا بين اللوحات لوحة غريبة ، لم يقع نظره عليها من قبل . فيها
رجل عار مقيد الى جذع شجرة ، يرميه الجنود بالنبال . انها لوحة الانسان
المعذب من الابد والى الابد . وهل الانسان عند جورج غير ذئبية نبال

خالدة ؟ . ويستنطق الكاتب اللوحة . انه يبدو كناقذ فني بارع شهد لوحة ذات صلة صميمة بنفسه ، فراح يعيد خلقها من جديد (مذكرا بصنيع جيرا ابراهيم جيرا في روايته « السفينة ») . غابت اللوحة من حجره ، وحضر الرجل المعبذ الى غرفته ، صار هو بالاحرى .

ابتداء من هنا يتمحور الحديث وتتمحور القصة حول فكرة « حمل الصليب » . يسأل الكاتب الرجل المصلوب عن سبب هذا العذاب . فيجيب حامل الصليب بانه عما قليل سيتجاوز الالم ، اما هو فانه دائم . ويدعوه الى ان يأخذ مكانه ، الا ان الكاتب لا يستطيع ذلك ولا يريده . انه يهاب مصيره كما في قصة « الصعود الى الجلجلة » . ويرر تخاذله بقوله :

« انني عاجز ان احب كما احببت انت . . العالم فاسد » . فيجيبه المصلوب : « فيك الفساد . لقد تقيحت الجروح في قلبك منذ زمن بعيد . اذا اردت ان تعيش وتبرأ فجاببه كما جابته » (ص ٩٨) . عندئذ يمسزق الرجل اللوحة وسائر اللوحات ، ويستسلم للنوم . انه يستسلم ، يموت بالاحرى من الداخل .

ليس من العسير ان نتلمس ظلال المسيح المصلوب في اللوحة ، التي يقول الكاتب انها « صنعت من قبل ان تولد بقرون . وستبقى بعد ان تزول بقرون » (ص ٩٥) . والبطل - ظل الكاتب - معذب كالذي في اللوحة . ولا يفتقر الا الى مزيد من الحب ، كي يعتلي الخشبة - سلم الصعود والخلاص - في سبيل الذات والعالم . وفي الحقيقة لم تكن العلاقة بين صاحب اللوحات وحامل الصليب علاقة مريد بمعلم ، اي حوارى بالمسيح ، بل كان هناك نزاع في نفس الكاتب : يبين ان يحمل الصليب او يتخاذل ، ويموت في قلبه . ان الكاتب يطالب بتطهير الذات قبل تطهير العالم ، كما رايناه في قصة « في الاعماق حديقة » . الا انه في كلا القصتين عاجز . لكن المعجز الذي يصوره الكاتب في هذه القصة يحمل معنى التحدي ، تحدي القارئ في الا يكون عاجزا :

« - هل تستطيع ان تحرق العالم فينتظر ، ثم تحترق معه ؟
- سيطفئونه ، سيطفئونه سريعا ، آلاف الناس على اهية الاستعداد للقيام بذلك » (ص ٩٤ - ٩٥) .

من هنا يأخذ التشاؤم لدى جورج سالم طابعا مميزا ، فهو ليس ياسا بالمعنى الضيق للكلمة بقدر ما هو خيبة من الذات والآخرين ، وقد جنبوا عن حمل صليبهم ، متدريعين بشتى التبريرات الواهية ، والحقيقة انهم

فاسدون في دواخلهم كما هو العالم الخارجي .. انهم يحيون في الزمان بعيدا عن السرمدية (حسب التعابير الوجودية الكيركفاردية) .

لا شك ان المسيح شخصية عظيمة في تاريخ الصراع الانساني ، ولكن هل نحن الان بحاجة الى خلاص ديني ام الى خلاص دينوي ؟ الى خلاص فردي ام الى خلاص اجتماعي ؟ . ثم : هل نريد من يحمل صليبه في سبيلنا ، ام ان المطلوب هو ان تخلص الجماهير الدليلة الفقيرة نفسها بنفسها ؟! ..

في قصة « اللوحة » يقول الكاتب ان « رقبته معلقة بحبل غير مرئي . يكفي ان يحز الحبل بتصل سكين حتى يترنح ويتهاوى » (ص ٩٤) . هل هذا هو الحبل الذي يفصل بين عالم الخير وعالم الشر ، ام هو حبل السقوط في « التجربة » بالمعنى الديني ؟ . لنر ذلك في قصة « الصعود » !

« .. كان طوال حياته يجب الضوء .. » (ص ٣٩) - انه اقرار بذلك استوق الميتافيزي الذي المحنا ابيه من قبل . وحين رأى كوة ضوء دخل فيها ، فأمضت به الى باحة وحديقة . تقدم في الحديقة ، فوقعت عيناه على فتاة فتانة . امرته بالحقاق بها ، فامتثل لامرها . ولجت وهو في اثرها بابا أفضى الى حصن ، وصعدت به مجتازة غرفة اثر غرفة . في البداية وجدا جماعة من المصلين ينشدون . بعدئذ صادفا لصا يسرق خزانة ، فلم تبال به الفتاة . ثم وجدا شيخا يضاجع طفلة .. خطر له ان يهرب ، لكنه استسلم لمفاتن الفتاة ، ولاغرائها له بسيادة العالم . وحين بلغا اخيرا المشارف العليا في القلعة ، وقف يستريح . وفجأة وجدها بعيدة عنه « في غرفة عالية منفردة تحيط بها اشجار تحتضن نور الفسق وتشدو فوقها البلابل » (ص ٤٥) ، وكان عليه - كي يصل اليها - ان يجتاز سلما خشبيا مربوطا من طرفيه بحبال دقيقة ، نرعت الفتاة عنها الثياب فبهرت به بجسمها المرمرى المتناسق ، واهابت به ان يأتي اليها . وعندما فعل ، حزت على الحبل بسكين ، ورمت به شر رمية الى الحضيض .

لقد سخرت منه ، او لنقل : لقد وصل الكاتب الى مرحلة السخرية ironie ، حسب مصطلحات كيركفارد . وهي المرحلة التي يرى فيها رجل الملذات الحسية ، ان لا طائل تحت حياته . هذا ، في حين عالجت القصة السابقة (اللوحة) مشكلة رجل الاخلاق والمجتمع ، الذي يرى حياته « عبثا » ويطمح الى « الحالة الدينية » ، وهي اعلى حالة تصل اليها اللذات .

ان الكاتب يحذرنا في قصة « الصعود » من حياة المتعة والملذات . وكاي متدين لم ير - كمثال - اثما مقربا مثل الجنس والمراة . لقد ادخلته

« ملكوت الشيطان » ، فأودت به . وإذا كانت حواء قد افقدت آدم الجنة وفقدتها معه ، فان فتاة جورج سالم مصيدة شيطانية ، هي الافعى ، بل هي الشيطان بعينه . بذلك كان جورج سالم دينيا اكثر من الدين . فالديسن المسيحي (او الاسلامي) ينظر الى المرأة على انها مصدر الاثم الاول (حواء) ، لكن في الوقت نفسه ، يرى فيها احيانا « القديسة » (مريم العذراء التي استقبلت الروح القدس) . وهكذا ، يحكم نفسية الكاتب مجرم الجنس (او تابو الجنس) ، حتى انه ليرى في تجاوزه افطع تجربة يمكن ان يسقط فيها الانسان . ولكن : لماذا ؟

بعد المرأة نحن مع الاصدقاء في مشكلة « التواصل بين البشر Communication » وذلك في قصة « حوار الصم » . وكان الكاتب قد صور لنا المشكلة في قصة « الصعود الى الجبلجة » ، وبشكل عرضي في قصتي « الصواب والخطأ » و « الذنب » . وفي الواقع لا تمر قصة في هذه المجموعة دون ان نرى فيها تطرقا بشكل ما الى « وحدة الانسان » ، عزلته الجسدية او الروحية عن بقية البشر .

في قصة « حوار الصم » يحتفل الاصدقاء بعودة احد افراد الشلة من غيبة طويلة خارج الوطن . ويشارك بطل القصة في الحفل الذي يقام في مطعم هادى خارج منزل اي من الاصدقاء . في المأدبة يبدأ كل في حديث عن همومه التي لا تمت الى هموم الآخرين بصلة ، ومع ذلك فهي هموم سطحية تافهة لا تتعدى اليوميات العادية . الموظف يشهب في الحديث عن زوجه الولود ، ويتذمر من كثرة النفقات وتزايد افراد الاسرة . المهندس يسهب في سيرة العقم الذي يستلب حياته الزوجية . والصديق العائد يرسم كطبيب مشاريع ومشاريع . . كل واحد من الاصدقاء الثلاثة يثرثر عن همومه الخاصة ، دون ان يهتم لثرثرات الصديقين الآخرين . والبطل ، ما شأنه ؟ قلق ، يصفي حيناً ، ويشرد احيانا . يثير انتباهه شخص يجلس في مكان منزو من المطعم وهو يدير ابرة مذياع صغير ، فيخطر له : ماذا لو انطلقت جميع محطات الراديو كلها تذيع في آن واحد بصوت مسموع ؟ لمجرد الخاطرة يضع يديه على اذنيه ويصرخ : يا للهول ! . انه يدلهم على امكانية للتواصل ، ينبههم الى مجال المشاركة . . لكن دون جدوى . ويعود كل منهم يتحدث فيقاطعه الآخر . .

ان القصة لا تستمر في هذه « المعقولة » والتقليدية النسبيتين . اذ لا يليق الانقلاب ان يغزل خيوطها في هيئة غريبة ، فيتزلزل المطعم ، وتنفذ مقاعد الاصدقاء ، سفينة ، تشطر السفينة الى سفن ، يعلو هياج البحر ،

تضيع صرخة البحث عن احد ، تستوي الحياة مع الموت . ان هذا ليس اكثر من اعادة للقصة بشكل خيالي رمزي ، يبين فيه حالة العدم التي وجد فيها الاصدقاء ، اننا لا نظن ان اجترار الماضي بالتحدث عن ذكريات الدراسة كان . . سيحل مشكلة انعدام التواصل بين هؤلاء الاصدقاء . والحق انه لا يبدو ثمة الان ما يربط بين « الاصدقاء الاربعة » ، فإين المشكلة ؟ ان اختيار الكاتب لابطاله من طبقات وعوالم متباعدة لم يوفر لامكانية التواصل . فالموظف يتحدث عن ضالة الراتب وارتفاع تكاليف المعيشة ، فلو كان بين جماعة من ذوي الدخل المحدود لامكنه التفاهم واللقاء . كذلك لو ان ابطال الكاتب يحسون بمشكلة انصحة والدواء ، كما يحس المواطنون الآخرون في هذا البلد ، لامكن ايجاد لغة مشتركة مع الطبيب العائد الى الوطن . لقد صور الكاتب صعوبة التفاهم بين الطبقات المختلفة لكنه لم ير في الصورة سوى عدم التفاهم بين الناس ، ذلك لانه لا يرى في المجتمع مجموعة من الطبقات والفئات ، بل مجموعة من الافراد وحسب .

ولكن ، هل مجموعته هذه تعبر عن المجتمع السوري ؟ ان مؤدى تصويرها هو في استهلاك المشاكل الخاصة للفرد تماما . وهذا اذا كان صحيحا في البلدان الرأسمالية الصناعية « المرفهة » ، فهو ليس كذلك في سورية ، حيث كل من فيها يحس بوجود اسرائيل ، بمشكلة التخلف الحضاري والاقتصادي ، بعدوانية الدول الرأسمالية الامبريالية ، بثقل الجهاز البيروقراطي ؟ . . هل هو صحيح في بلد ما تزال تعيش فيه العشائرية والعائلية الى جانب الانتماءات القومية والطبقية والحزبية ، وكلها عناصر ضد وحدة الفرد وعزله ، وكلها تفترض التواصل بين الناس المعنيين ؟؟ .

في القصة التالية ، وهي « الصمت » ، يتخذ الصمم لبوسا آخر ، حيث ينطلق الكاتب - ابعد من كل ما رأينا - نحو ما بعد الموت ، ويسير مع غيبياته الى مداها البعيد .

ماذا بعد الموت ؟

هذا السؤال الانساني الابدي هو ما تعالجه قصة « الصمت » . يموت الاب اثر الم مبرح ، ويحزن الابن حزنا عميقا . ويتوافد الناس مقنعين بقناع الزيف - صورتهم المعتادة في القصص التي تنقصها دائما مودة الكاتب وثقته . وفي الليل ، اذ يخلو الابن المفجوع لنفسه ، يحضر اليه ابوه .

صيغة احضار الميت هذه سبق اليها ذكرها تامل في فاتحة مجموعته القصصية « الرعد » ، وبرع اكثر من جورج سالم بكثير . فها هنا يبدو التكلف واستهداف الانطاق ، اما لدى زكريا فقد غطت الطلاوة الفنية البارعة على اي اعتراض .

وينطلق سؤال الابن : « اذن حدثني عما رايت هناك » (ص ٢٣) . فلا ياتيه جواب . الصمت !. يقول الكاتب : « لا شيء غير الصمت . صمت بارد نحيل شاحب . شاهدة على قبر مهجور » (ص ٢٤) . يستفحل الصمت ، فيعيد الابن السؤال البشري الابدي الآخر : « اذن لماذا ؟ لماذا ؟ » . لا يجيب الاب ، فيفجر الصمت والعجز والحيرة في الابن سيلا من الدموع . تترامم الدموع بركة تكاد تختفه ، وهو يصيح : « لا تبتعد . اريد ان اعرف » (ص ٢٥) .

ان الاسئلة التي يطرحها الكاتب في هذه القصة قد طرحها قبله الاف البشر منذ قديم الزمان ، وبقيت دون جواب ، وربما ستبقى الى الابد . لكن يبدو لنا انها تساؤلات لا تهم الانسان العامل العادي ، بل تشغل بشكل خاص الفلاسفة المثاليين والمتدينين الريبيين . ان التساؤل مشروع ، ولكن ، ليس الى الدرجة التي يبتعد فيها الانسان عن مسألة جعل الحياة افضل ، فلتكن « الجنة » على الارض !.

ناتي الان الى قصة « المنتهى » . وهي مثل « الذنب » و « الصواب والخطا » تسعى الى تحليل السلبية الطاغية في الانسان العربي ، مستندة الى الارث التاريخي الهائل منذ زمن هولوكو . الرجل في القصة ملقى بين ايدي اطباء جراحين في غرفة العمليات ، حيث : البياض ، الصمت ، الساعة . - وهي رموز ، عرفنا منها « الصمت » في اكثر قصص المجموعة ، و « الساعة » في قصتي « الصعود الى الجلجلة » و « في الاعماق حديقة » ، هذه الرموز تعني بجوهرها « الموت » . وتختلط على الرجل المريض ، الذي يرمز الى الامة العربية ، صور جنكيزخان وتيمورلنك وهولوكو . ثم تستقر صورة هولوكو وجنده ، يقتلون العلماء ويتلفون الكتب ويحرقون الناس « من الداخل » ، في الوقت الذي يصل فيه الاطباء الى قلب المريض يجدون القلب سليما من الناحية الفيزيولوجية ، لكنه من ناحية اخرى مقطوب : لا يحب ولا يكره ، لا يفرح ولا يحزن !. عندها يدخل جيش هولوكو ، فيأخذ اطراف المريض ليصنع منها مزامير للفرقة الموسيقية .

علة الانسان العربي والامة العربية هي ، اذن ، موت العواطف الانسانية .

وبلفة الكاتب : الانسان العربي ميت « من الداخل » (عدم) . هذه الفكرة (الموت من الداخل) تمثل احد المحاور الاساسية في ادب جورج سالم ، وقد صادفناها من قبل في قصتي « اللوحة » و « في الاعماق حديقة » . في هاتين القصتين تحدث الكاتب عن الانسان - الفرد ، اما في قصة « المنتهى » فالحديث عن الانسان - الامة . من هنا يتأكد لنا ما ألمحنا اليه سابقا ، من ان جورج سالم يرى في المجتمع (او الشعب او الامة) كائنا فردا ، ويعامله حسب هذه الرؤية . هذه هي المفالطة الاولى ! . المفالطة الثانية تكمن في اعطاء الافضلية للعواطف في الانسان ، وللعلماء والكتب فتي المجتمع ، على سلامة الجسم في الانسان ، وعلى طبقة الشفيلة في المجتمع - باختصار اعطاء الاولوية للبناء الفوقي في التعبير الماركسي . وهذا علميا قالب للمسألة راسا على عقب ، وفهم مثالي عرت زيفه وضرره الماركسية منذ عهدها الاول .

اما القصة الاخيرة « الفندق الكبير » فهي تتوج الحصيلة الماضية بالبضاعة نفسها ، فلا تأتي بجديد هام ، بما في ذلك اسلوب المخاطبة ، الذي يبدو مقروعا ومملا حين يستأثر بالقصة كلها ، بينما نراه يحقق تأثيرا اكبر وفاعلية افضل حين يتلون مع سواه من الاساليب .

ثمة مسافر يصل مدينة ، فيلقى الفنادق كافة ممثلة . ويقع بمشقة على غرفة في فندق فخم مرتفع السعر ، فيحسد نفسه على هذه الليلة . الا ان الخدم لا يلبثون ان يطلبوا اليه الانتقال الى غرفة اخرى ، في الطابق الثاني ، على ان يلحقوا الامتعة به ، متعللين بحاجة الادارة لغرفته من اجل عرض مسرحية . من هنا يبدأ اكابوس في القصة . فجورج سالم يسير في قصصه عادة من اليقظة التامة الى الكابوس ومن ثم الى الدمار والضياع التام في هذه القصة وفي قصص : « حوار الصم » ، « الصمت » ، « امام الجدار » ، « اللوحة » و « في الاعماق حديقة » . اما زكريا تامر فيبدأ قصته عادة وينهيها بكابوس . انه ينزع من الواقع عنصرا ويعرضه في عالم كابوسي ، اي يجرد الواقع كابوسيا ، في حين ان جورج سالم يهول الواقع بان يجعله كابوسا في سبيل مضاعفة التأثير النفسي . لذلك يرى القاري عزكريا تامر مريحا وممتعا اكثر من جورج سالم ، وواكثر واقعية وانسجاما .

الامتعة لا تأتي . ويلج على الرجل الضيق والبرم . وكلما حاول الاستفسار جوبه باللامبالاة والازدراء . يحاول ان يعود الى غرفته الاولى فيكاد ان يتيه ، ثم تلوح له من بعيد وقد غدت خشية مسرح . يحاول ان

يصل اليها عبر المتفرجين ، فيمنعه الخدم طالبين انتظار نهاية الفصل الاول . يعود ثانية الى الطابق الثاني ، وهو مصمم على اقتحام اية غرفة والمبيت فيها . راعته ابواب عديدة مفرية على جانبي البهو ، الا انه فوجيء بزيفها ، حين حاول اقتحام احدها . نظر الى اعلى « في ما يشبه الضراعة » ، فالفى عنكبوتا اسود في السقف ، فبلغ منه القرف مبلغا . ولكن العنكبوت انحدر اليه ، وانشب ارجله الكثيرة السامة فيه ، فسقط ميتا . وهنا انتهت المسرحية ، وصفق الجمهور .

المسرحية ، اذن ، هي حياة هذا النموذج الشقي من نماذج الكاتب البائسة . وهو يحمل كسواه من ظلال خالقه . ونهاية هذا الشقي هي نهاية الحياة لدى جورج: الموت الفادر ، شماتة الجمهور او تفرجه او استماتته ، « عبث » باللفة الوجودية . الكل متآمرون ضد الواحد : الفنادق ملأى ، الادارة تفتصب غرفته ، الخدم يقاطعونه ، الموظفون يتجاهلونه . . حتى ان ابن بلدته لا يساعده . نظرة اشفاق واحدة فقط يلقاها من فتاة دعت لمشاهدة المسرحية . وعندما اعتذر ، ضحكت ، ثم اختفت كالعلم . لا احد يساعده . وحين يطبق عليه العنكب ويستنجد ، لا ينجده احد . هذه العزلة ، وهذه الميته قدر لا مفر منه . ولذلك كانت الابواب المزيفة ، اذ لا سبيل الى النجاة . كل الدروب تؤدي الى ارجل هذا العنكبوت ، كأنما كان ينتظره منذ الازل .



يرى جورج سالم في الانسان كيانا وحيدا معزولا ، انه يجرده من جميع انتماءاته الموروثة والمكتسبة ، المفروضة والمختارة . في قصة « الذنب » لا يفهمه احد . في قصة « حوار الصم » يتكلم كل من الاصدقاء عن همومه غير عابئ بهموم الآخرين ، او بما يربطه بهم . اما في « امام الجدار » فيمنهد طريقه وحيدا ، بل ومنافسا للآخرين . وانفراد الانسان يعني لديه اكثر من الوحدة والانعزال ، انه يصل الى حد العداء غير المبرر كما في « الفندق الكبير » . في « اللوحة » و« الصعود » وغيرهما يرى نفسه في وسط عدواني . وفي قصص « الفندق الكبير » و« الصعود الى الجلجلة » و« في الاعماق حديقة » وغيرها يترك الفرد لمصيره ، كما من مساعد ، ويصل الامر الى العدوانية ضد النفس ، كما في قصة « الجريمة » . ومع ذلك يرى الكاتب نفسه مسؤولا عن الجميع ، كما نراه في « الذنب » و« اللوحة » . فجورج سالم يجد نفسه وسط مجتمع من الانانيين او النفعيين او اللامبالين ، وكأنه يعيش في مجتمع رأسمالي . وتتزاوج مع هذه النظرة نزعة قومية

بورجوازية المحتوى ، عبر عنها في « الذنب » و « المنتهى » . الا ان تخوفات
الكاتب وتطلعاته هي مثقافية intellectuall بورجوازية صغيرة بطابع
وجودي .

وانسجاما مع مقدمات الكاتب ، فكل فرد يعيش عالمه الخاص ، يسير
الى مصيره وحيدا ، يقاتل ، او بالاحرى يرفض وحيدا ، ويموت وحيدا .
هناك قوى قاهرة وغامضة (مواقف حدية) تجابهه ، لا يستطيع ردها ،
فيخضع لها . جورج سالم جبري متشائم ، اذ لا امل . ابطاله يحاولون احيانا
التمرد ، الا انهم سرعان ما يدعنون . الفضيلة عنده هنا تكمن في تقبل
المصير المكروه برضى (« اللوحة ») ، والا فسيكون مآل المرء « الموت من
الداخل » (« الصعود الى الجلجلة » و « المنتهى ») - الموت الروحي او موت
العواطف ، وهو اسوأ حال يصل اليه الفرد ، لانه عندئذ يفقد وجوده كإنسان .
ان جورج سالم يبحث عن الخلاص ، ولكنه خلاص فردي وروحي ، فلا يجده
الا في الصراع في سبيل غاية (« امام الجدار » و « اللوحة ») ، ولكن انى
له ذلك ؟! .. انتشاؤم لديه يتزوج مع دينية ربيبة ، وانه لمتشائم حتى فيما
بعد الموت .

ودينية جورج سالم مسيحية . واذا كانت « الخطيئة » في المسيحية
تمثلة في الائم الاول (حواء والجنس) ، وفي الكره منذ هابيل وقايل
(اللامحبة) ، فان الخطيئة لدى جورج سالم اكثر تنوعا وعصرية . في
« اللوحة » يرى الياس خطيئة ، والافخاق خطيئة . في « الذنب » يحمل
انفرد خطيئة قومه . اما في « الصواب والخطأ » فالخطيئة هي العمل
المخلص - حسب النظام البيروقراطي المرفوض . وهكذا يتراوح مفهوم
الخطيئة لديه بين المفهوم الوجودي (كما شرحناه سابقا) والمفهوم الديني
الذي يعني اللامحبة بمعناها الواسع ، بل انه الى حد ما وحدة من المفهومين ،
اي وجودي ديني . فكل ديني تعتبر « المحبة » من اهم محاور ادب جورج
سالم . ففي « المنتهى » يموت الرجل مع ان قلبه سليم فيزيولوجيا ، لانه لا
يحب ولا يكره .. المصيبة الكبرى هي فقدان المحبة ، هذا ما تقوله صراحة
او رامزة قصص « اللوحة » ، و « حوار الصم » ، « الفندق الكبير » ،
« الصعود الى الجلجلة » وغيرها . فالمثل الاعلى لدى الكاتب هو المحبة
وحمل الصليب في سبيل خلاص الذات والعالم .

واخيرا لا بد من القول ان جورج سالم - عكس ما يتوقعه المرء -
يلتفت في مجموعته الى وطنه وقومه ، وهذا في قصص « الصواب والخطأ »

و« الذنب » و« المنتهى » . في القصة الاولى ثمة نقد للبيروقراطية ، التي استفحل فسادها منذ توسع صلاحيات الدول في ظل البورجوازية الجديدة (الصغيرة سابقا) . وفي قصة « الذنب » تأكيد على مسؤولية الفرد عما آلت اليه الامة العربية ، هي بالاحرى دعوة الى تحمل هذه المسؤولية كقضاء وقدر او - بتعبير آخر - كموقف حدي (يسبرز) لا مفر منه كالموت . اما الاخيرة فتري الامة العربية في حالة عدم ، لا وجود لها ، لانها معطوبة في الداخل ، في القلب ، انها اشبه بالرجل الذي لا فعل له في كينونته مع الغير او في العالم . ولا شك ان لتعثر التقدم وهزيمة حزيران تأثير في توجه الكاتب هذا الاتجاه ، كما كان للحرب العالمية الثانية وتبعاتها في اوروبا الغربية تأثير اساسي في نشوء الادبيات الوجودية التي تتخطى مشاكل الانسان الفرد . لكن الكاتب اخطأ ايما خطأ في تشخيص علة الامة العربية ، وبالتالي في وصف الدواء ، لانه لم يعتمد المفاتيح الاساسية ، مفاتيح المادية التاريخية ، اي كشف قوانين الصراع الطبقي في المجتمع العربي .

مصطفى الحلاج

ومسرحية « الدراويش يبحثون عن الحقيقة »

يميل مصطفى الحلاج الى معالجة القضايا العامة والاساسية ، المصرية والعالمية ذات الصلة الحميمة بكل ما هو محلي وآني ، فيضرب بنجاح عصفورين معا ، دون ان ينزاق الى احد الخطرين اللذين يهددان مسرحنا : شبیه ذهنيات وعالميات توفيق الحكيم من جهة ، وشبيه مسرح الشوك وبروايط من جهة أخرى .

في مسرحية « احتفال ليلي خاص لدريسدن » (١) احتفل الحلاج بفضح النازية ووريثتها الصهيونية ، وبرصد دور الطبقة العاملة في مواجهة شرور النازية التي وصلت قمته في الحرب العالمية الثانية وتدمير المدينة الجميلة ، دريسدن . وفي هذه المسرحية « الدراويش يبحثون عن الحقيقة » (٢) يحتفل الكاتب بحتمية الانتماء ، وبالحقيقة الثورية من خلال سيرة واحد من اناس عرفهم التاريخ باسم السوق والعوام ، وسماهم الكاتب « الدراويش » . لقد كانت كلمة « درويش » تحمل بعدا دينيا صوفيا . وكانت تطلق على فئة من فقراء الناس ، يسعون للاستغناء عن مستلزمات العيش ،

(١) انظر نبيل سليمان : مصطفى الحلاج في احتفال ليلي خاص لدريسدن ، في : الثورة الديمقراطية تاريخ ٧ - ٨ - ١٩٧١ . والمسرحية من منشورات وزارة الثقافة الارشاد القومي ، دمشق ١٩٧٠ .

(٢) اعتمدنا نص المسرحية المنشور في : المعرفة الديمقراطية ، العدد ١٠٥ تشرين الاول ١٩٧٠ . علما انه نشر فيما بعد في كتابه خاص عن وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٢ . وقد قدم المسرح القومي هذه المسرحية في عروض الموسم المسرحي ٧٢ - ٧٣ من اخراج علي عقله عرسان .

والتفرغ للعبادة في سبيل نشدان المعرفة والتواصل الالهي - تلك كانت الحقيقة التي يتفنون بها في اناشيدهم وقصائدهم التي دونت كثيرا منها كتب الادب والتاريخ . لكن هذه الكلمة « درويش » اخذت توميء الى ابعاد جديدة في المرحلة التاريخية اللاحقة والمعاصرة ، يمكن اجمالها بالفقصر والبساطة الناجمين عن ضرورة وتسليم ، لا عن قصد وقناعة . ويترافق مع البؤس والبساطة في بعض الاحيان محدودية العقل والادراك ، وضيق الافق في شيء من البلاهة وقلة الفطنة . والحياة التي يتطلع اليها الدرويش بهذا المعنى هي المسألة . والحيادية والتسليم لـ « الامر الالهي » وامر الخليفة على امل بالآخرة الافضل . لكن العلاج لم يأخذ بأحد المعنيين المذكورين ، بل حمل الشخصية المحورية المسرحية معنى ثالثا ، بمعنى سياسيا .

فدرويش العلاج بسيط ومسال ، ولكنه ليس فقيرا بانسا بالمعنى الدقيق للكلمة ، ولا هو متواكل ، انما يسعى جادا وبهدوء لكسب عيشه ، ضمن الحدود المرسومة . انه يعيش عالمه الخاص ، على هامش الحياة السياسية للمجتمع . يقول درويش مخاطبا المحقق : « البداية هي اني كنت انسانا مسكينا مسالما لا اعرف ان لي شأنا خارج نفسي .. كان العالم من حولي مكانا اميش فيه فحسب .. كنت احب العالم ولكنسه لم يكن يعني بالنسبة لي اكثر من مكان اميش فيه .. لم احمله همومي ولم احمل همومه .. كان هو يسير على هواه وكنت اسير على هواي .. قطرة في بحر .. ليس اكثر من قطرة يا سيدي .. فصلت لباسي على ما اهوى .. العالم مكان كبير يا سيدي مليء بالتناقضات محشو حتى انفه بالهموم والمتاعب .. انا خشوت نفسي بمباهجي ومتاعبي .. لو حدث حادث وقصم ظهر العالم لما خفلت به .. العالم مليء بالشراك » .. (ص ٨٧) .

كم من الناس يمثل درويش هذا في شعبنا ، وفي كافة الشعوب المتخلفة؟! . كم هم كثر اولاء انذين يحيون في دائرة لا يتعدى قطرها العمل والبيت ، اللقمة والمرأة والاولاد ، والحارة او المقهى؟! . لقد الف هؤلاء الحيادية المريحة ، دون ان يتساءلوا : هل في مصلحتهم ام لا ؟ واية جهة تعمل على ترسيخها وتخليدها؟ . ولكن الى متى يستمر ذلك؟ .

نبدأ في المشهد الاول مع درويش وقد وقع في « شراك العالم » . فثمة مناضل يدعى درويش خطط لؤامرة تهدف الى الاطاحة بالحكم ، لكن

الشرطة قبضت بدلا منه على درويش آخر ، لا يتشابه مع الاول الا بالاسم .
الدرويش المتآمر هو درويش عز الدين ، تاجر له ثلاثة اطفال ، ويعمل فسي
السياسة سرا . اما درويش المقبوض عليه فهو معلم ، له اربعة اطفال ، ولا
شأن له بالسياسة من قريب او بعيد . انه لا يعرف اسم التوابه . ها هو
يقول لحارس الزنزانة الذي سرعان ما عقد معه صداقة : « لا تظن بي
الحماقة اذا قلت الحقيقة في كلمتين : فانا لا ادري لماذا جاؤوا بي » (ص ٦٤) .
- انه امر لا يعقل ، لكنه حدث ، انه مازق ، فخ ، حفرة سقط او اسقط فيها
الرجل ، يذكرنا بمأزق جورج سالم وحفرة وليد اخلاصي وغيرهما من الاعمال
الادبية الوجودية . فهل من مفر ؟

في البداية ينكر درويش ان يكون الاخر ، لكنه خوفا من التعذيب
وايثارا للسلامة ، « يعترف » (كاذبا) انه هو درويش المطلوب . وهنا
يحصل نزاع بين عقله وقلبه ، عقله الذي يرى من الحكمة عدم المعارضة ،
والرضوخ لرغبة المحققين ، والتخلص من المستودع وآلات التعذيب ، وقلبه
الذي ما يزال يصر - بعد ستين يوما من التحقيق والجلد - على ذاتيته
ويرفض المبادلة مع اي كائن آخر . هذا النزاع بين العقل والقلب يطبع
المسرحية بكاملها بطابعه . والنزاع الداخلي دون شك ضروري لفكرة
المسرحية ، الا اننا نراه بشكله هذا مفتعلا ، وسوف نناقشه فيما بعد .
وهكذا فقد خلص درويش من مأزق ليقع في اخر .

وهو في كل هذا حائق على الدرويش الاخر ، الذي يحمله الان نتيجة
فاعليته الثورية . انه حائق على العالم - المؤامرة وعلى درويش عز الدين
اداة المؤامرة ، وليس على المحققين . يقول لهم : « انا في الحقيقة لا احقد
عليكم بعد ان فعلتم بي ما فعلتم .. الدنّب ليس ذنبكم .. بل هو ذنب الاخر
.. لا بد ان خطأ ما قد وقع .. » (ص ٧٤) .

لا ، في الحقيقة لم يقع اي خطأ . فدرويش مطلوب ، سيان اكان تاجرا
ام معلما ام اي درويش آخر . واذن ، لم يكن التشابه في الاسم فحسب ، كما
راينا في المشهد الاول ، بل نحن امام نوع من صراع طبقي بين جماعة
الدراويش وجماعة المحققين ، وبالرغم من ان الكاتب يذكر من الدراويش
التاجر والمعلم والعامل والفلاح والكبير والصغير (انظر ص ١٢٨) . فهو
يركز على البيروقراطية الصغيرة من هذه الفئة : التاجر الصغير والمعلم . بل
انه يجعل من التاجر الصغير درويشا ثوريا ومن المعلم درويشا ساذجا بريئا ،

عكس ما هو واقعي ومألوف في المجتمع السوري على الأقل. ان الكاتب يجعل من هذا التاجر ثائرا يعمل « ضمن مجموعة يسارية تريد ان تقاب العالم رأسا على عقب .. تريد ان تضع السادة في مكان العبيد .. والعبيد في مكان السادة .. » (ص ٧٨) . فاختيار التاجر لهذا الدور لم يكن موفقا. من ناحية اخرى ، نجد ان طبقة الدراويش ليست متجانسة ولا محددة المعالم ويمكن ان تضم اي شخص .. ولذلك استطاع علي عقله عرسان ان يعتبر الدراويش رمزا لجميع العرب ، دون اي حرج (مسرحي) ، فالصراع قومي - اذن - وليس طبقياً ، او طبقياً وطنياً (١) .

في المشهد الثاني يكتشف درويش ان الحقيقة خارج ملف المحققين ، ويكتشف انه مطلوب لمجرد انه درويش .

بصور هذا المشهد حلم درويش في الزنزانة اثر وجبة دسمة فني « المستودع » . يأتيه في الحلم طيف زوجته « زينة » التي تحاول ان تصل ما بينه وبين الماضي . الا انه كان قد قطع الصلة نهائيا . وهو لا يجرؤ على التفكير بالرجعة ، وآثار الوجبة الاخيرة في المستودع ما تزال طرية في جسده وملء عينيه . تناجيه الزوجة وتغالبه وتلج ، فيكون رده : « قلبي خواء مهجور لا مكان فيه للشوق » ، « انا الفير .. الان انا الفير .. غدا من يدري .. تعالي في القدر » (ص ٩٠) . لكن زينة لا تفهم هذا التفسير المتواضع ، ولا تريده . انها تهتف بزوجها : « لا شأن لي بالفير .. ليطلب كل انسان ما يخصه .. انت تخصني وحدي .. » (ص ٩١) . فزينة تمثل الماضي والخاص في درويش . وحضورها في الحلم يمثل يقظة بقايا ذلك الماضي وتلك الذات ، اللتان لم يتخلص درويش منهما تماما . ان درويش يتراجع مرة اخرى ويستسلم لزينة ، عندما تحدثه عن اطفاله ، ويحاول - في الحلم - الهرب معها الى عالمه الاول .

ولكنه قبل ان يذهب بعيدا في التراجع يستيقظ الجديد فيه . ويصله نداء « صبيحة » ، زوجة الدراويش الاخر ، والتي صارت زوجته ، فيرد عليها في البداية : « انت تخصين الاخر » (ص ٩٥) . وفي هذا الرد ، فضلا عن التنازع الذي يعاينه بين الذات والفير ، بين الخاص والغريب ، ضوء يكشف رمز صبيحة . ان صبيحة هي نقيض زينة ، انها تمثل المستقبل والقضية ، اما زينة فهي العادة والمألوف . ويخاطب طيف صبيحة في موضع اخر ذاهبا في توضيح حقيقتها مدني أبعد : « يا امرأة الاخر .. يا زوج

(١) الادب المسرحي في سورية ، في : المعرفة ، العدد ١٠٤ ، تشرين الاول ١٩٧٠ ، ص ١٤٢ .

المفقودين والمشوهين والتمساء والمظلومين .. يا ام الاطفال اليتامى .. يا روح العالم الموصوم وصوته وسخطه .. » (ص ١١٠) . وصبيحة فوق ذلك ترمز الى الفيرية ، اتي التضحية في سبيل الغير ، بينما ترمز زينة السي « الانانية » . يقول درويش ، وقد انحاز - في الحلم طبعا - بعد طول حيرة وتردد نهائيا الى صف صبيحة : « لن اعرف الحب الخاص بعد اليوم .. » (ص ١٠٦) .

هذا التناقض بين الماضي والمستقبل ، بين الخاص والعام ، بين الانانية والفيرية نراه قسريا ومفتعلا . صبيحة وزينة تعلنان موت الماضي ، ونحن نتساءل : كيف يمكن ان يكون هناك مستقبل دون ماض يتطور منه او ينبثق عنه او يتجاوزه ؟ ! ان درويش المعلم ، درويش زينة ، قد تغير حقا . لم يعد هو الوديع المسالم ، بل - بحكم الظروف القاهرة - تلبس اولا شخصية درويش التاجر ، ثم تحول حقيقة الى درويش الشاعر ، درويش صبيحة . بيد انه بقي درويشا ، وما تغير فيه هو الوعي ، القناعة ، لقد اكتشف درويش المعلم « الحقيقة الثورية » ، فأصبح « ابا الدراويش » .

اما التناقض بين الخاص والعام ، بين الانانية والفيرية - وهو مرتبط عضويا بالتناقض سابق الذكر - ، فكان الكاتب قد مهد له - كما رأينا - بالنزاع بين القلب والعقل . وعندما انتصرت صبيحة على زينة فسي الاستئثار بدرويش ، وقرر درويش السير مختارا في طريقه الجديد ، نراه وقد ارتدى « قناعا لوجه مشوه بالك والدموع عالق على خده » (ص ١٠٨) ، لقد اتخذ وجهه « صورة العالم مشوها » (ص ١١٣) . نراه وقد اصبح قلبه من نحاس ، ووجهه من حجر ، واصبحت عيناه من فولاذ . عندما يراه اطفاله ينكرونه ، ويهربون منه خوفا واستغرابا وشفقة . وعشنا يحاول الضحك ارضاء لابنته فاطمة . هذا ، في حين ان درويش الماضي ، المسالم ، والمحايد كان انسانا من لحم ودم (ا) . فهل الوعي والموقف الثوري على هذه الدرجة من القبح والجفاف ؟ اليس نظرة الكاتب أحادية الجانب ، عندما لا يقرأ في وجه العالم غير البؤس ؟ ! . ايغني نذر النفس في سبيل مبدأ او قضية ان يتخلى المرء عن احبائه ، ويقضي على عواطفه ، ويصبح في مثل لا انسانية الجلادين ؟ ! - ان هذا تصوير تشويهي ، ومفلوط ، للالتزام بمبدأ ، وللتحول الثوري .

لقد اجاد الكاتب في تصويره دفع ظروف القهر والاستلاب باخلص الحيايين وبسطهم الى لجة المعركة . لكنه نسي ان بذرة الثورة كامنة في

اعماق كل انسان . وهو عندما يحتج او يرفض او يثور ، انما يفعل ذلك بكل كيانه ، بقلبه وعقله . انه يكون عندئذ مدفوعاً بعاطفتي الحب والكراهية (حب الذات والزوجة والاطفال والاصدقاء وكل البؤساء من امثاله ، وكراهية الجلادين وكل ما يمثلونه من مفسد وشرور) ، اللتين ترافقان ، او بالاحرى تتحدان بمعرفته لحقيقة الامر او وعيه لامر الاستلاب .

ومع ذلك يمكن تبرير هذا التنازع بين العاطفية والغيرة ، بين الجيادية الخائفة والثورة ، باعتبار رسالة درويش نكرانا للذات وعملا لصالح الغير ، اي ان القضية ليست قضيته . وهذا يناقض طبعاً كون درويش واحداً من فئة الدراويش اي البؤساء . والكاتب نفسه يبين على لسان درويش ان قضية الدراويش واحدة : « ترى لماذا يعلق الدراويش وحدهم في هذه القضية .. » ، ثم : « الجريمة جريمة كل الدراويش .. » (ص ٨٥) .

فمرة يصور الكاتب العلاقة بين درويش والمحققين كصراع قومي بين الانسان العربي والصهاينة ، ومرة كتورط قديري في قضية الغير . لكن الغالب في المسرحية هو ان درويش يناضل في سبيل الغير (وان كان الكاتب يفضل العلاقة الاولى) . انه صورة مصغرة عن المسيح . تخاطبه صبيحة : « والغير يا درويش .. ماذا ستفعل بهم ؟ .. » (ص ٩٩) . فيجيبها : « لماذا يجب ان احمل العالم على ظهري .. » (ص ١٠١) ، ويقرر بعدئذ : « قبلت ان احمل جبل العذاب .. » (ص ١١٠) .

بذلك نرى انفسنا وقد ابتعدنا عن التفسيرين السابقين لمحتوى المسرحية ، فهي لا تتحدث عن الصراع الطبقي ، لان جماعة الدراويش - كما عرفها الكاتب - تضم كل الطبقات ، اما الواقع فيؤكد ان الطبقات الكادحة المدمرة وحدها موضوع الاستغلال والارهاب . والمسرحية لا تعبر عن صراع قومي او عن صراع وطني تحرري ، لان هذا لا يمكن ان يكون قضية الغير . المسرحية اذن تتحدث عن انسان نذر نفسه مكرها لحمل الصليب في سبيل الآخرين . دون ان يكون ثمة تعليل لذلك .

الا ان المسيح يختلف عن درويش في ان « محبة القريب » كانت هي الدافع له لـ « حمل الصليب » ، اي افتداء العالم بالانفس (الموت في سبيل خلاصه) . اما درويش ، المسيح مصطفى الحلاج ، فهو يحمل الصليب دون محبة . من ناحية اخرى يتفق درويش والمسيح . فسلاحهما هو الرؤية والمعرفة فحسب . وبالفعل ، هذا سلاح لا يتطلب بالضرورة اية عاطفة . وفي الوقت نفسه لا يمكن ان يكتفي به صاحب القضية . فما

الذي دفع درويش القبول بالدور الذي فرض عليه ، بالمهمة التي اوكلت اليه قسرا ، ودونما قصد ؟

ان المسرحية مزيج من اتجاهات فكرية عديدة ، والطابع الوجودي الديني هو الغالب . لذا لا بد من استعمال ادوات فهم عديدة كي تغطي المسرحية حقها من الدراسة ، على الرغم من ان الكاتب لم يستطع دائما التوفيق بين هذه الاتجاهات المتضاربة غالبا ، وخاصة بين الاشتراكية والقومية من جهة والوجودية والدينية من جهة اخرى ، كما رأينا في مسألة الصراع الطبقي ، والصراع الوطني .

يحاول درويش في حوارهِ مع صبيحة - كما رأينا - التملص من القضية ، يرى في تسنمها اغتصابا للنفس ، انه يريد الاستمرار مع الماضي . لتساؤه مستنكرة : « فيم كان عذابك اذن ؟ . ما كان جدواه ؟ . » (ص ٩٥) . فيجيبها ان عليهم - والمقصود قوى الظلم او المحققين - ، ان يبحثوا عن درويش غيره ، اقدر منه على تحمل العبء . ويكون ردها : « وقع الاختيار عليك لتصير درويشا بعينه . . لا مرد لقرارهم . . (تنذرهُ باصبعها) أنت تعلم علم اليقين ان قرارهم لا مرد له . » (ص ٩٦) .

فدرويش يجد نفسه امام « موقف نهائي » - باستعمال اصطلاح وجودي لـ « يسبرز » - ، بطريقة ما « سقط » ولا مخرج له من هذه الحفرة ، وعليه تأكيدا لـ « وجوده » ان يقبل بالقرار ويجابه ، عليه ان يتقبل مصيره راضيا . وهذا ما يفعله . و « السقوط » (هايدجر) هو اثم في المفهومين للوجودي والديني . هو اثم في المفهوم الوجودي ، لانه يعني تحديد الامكانيات التي كانت متاحة له من قبل (في امكانية واحدة) ، عندما كان عدما ، اي غير فاعل في وجوده « في » العالم ، ووجوده - مع - الغير . لقد كان درويش - حسب كيركغارد - رجل مجتمع واخلاق فاصبح رجل مثل وديس .

ولننظر الى الصيغة الدينية التي اعطاها الكاتب لازمة درويش ! . تقول زينة ، ويقول درويش في البداية ، انه بريء . فتجيب صبيحة : « كل انسان يسعى على قدميه في ارجاء هذه الارض عالق في القضية . » (ص ٩٧) . ومجيء درويش الى الزنزانة برهان على اثمه . وتؤكد له : « بل ائمت . . وكان اثمك اعظم الاثام . » (ص ٩٩) . ذلك لانه عرف ، اكتشف الحقيقة ، امتلك الرؤية ، كذلك كان الاثم الاول ، اثم آدم وحواء ، اذ اكتشفا الحقيقة ، حقيقة الحياة . لقد ابصر درويش فائمه . وقد اثم لانه مجهول علي

الاثم ، كما نرى ذلك في قول صبيحة : « ليس العالم وسخا عاقبا بثوبك يادرويش .. انه في قلبك » (ص ١٠٢) . يقتنع درويش ، فيقول لزينة : « انا لانفع مني يا زينة .. لم اعد بريئا فقد غمسوني بالاثم .. صدقيني .. حفروا الاثم على صفحة قلبي .. نقشوه بابر حادة . لن اعرف الحب الخاص بعد اليوم .. ولا الطهارة ، ولا الففران .. لا تدعي محبتي المجرحة تلوث قلوب الصغار البريئة .. » (ص ١٠٥ - ١٠٦) . وهذا شاهد غني عن التعليق .

ولنا هنا ملاحظة جانبية ، وهي ان زينة تنقلب اثر ذلك ، وبعد استعطاف حاد من درويش ، الى ما يناقض موقفها طوال المسرحية ، فتروح تيرر للرجل فعله وتستميل الاولاد نحوه . ولنقبل مع الكاتب بتحول موقف زينة ، عندئذ : الا يعني ذلك ان الماضي قد تطور الى الحاضر والمستقبل ، واتحدت الانا مع الغير ؟!

ونرى الصبغة الدينية ايضا في الحوار التالي بين درويش وصبيحة ، وهو ايضا غني عن التعليق :

« درويش : ... انا امرؤ خال خلو الهواء وانشمس والريح من كل اثم !! صبيحة : ... ما الذي جاء بك هنا اذن ؟
درويش : الله وحده يعلم ..
صبيحة : ربما اراد الله لك ان تجيء .
درويش : ليس الله ظالما ..
صبيحة : الله ليس ظالما ولكنه اراد ان يجيئوا بك .. » (ص ٩٧) .

وبلغة دينية يمكن القول ان الله كتب على درويش تلك التجربة ، فسلط عليه المحققين اللذين ارغماه من غير قصد على حمل الصليب في سبيل العالم . وفي مكان اخر يرى الكاتب ان الله والعالم قد اختارا درويش .

من هنا نكتشف جبرية في فكر المسرحية ، جبرية دينية وجبرية وجودية . لقد قدر على درويش ان يكون درويش الثائر بالرغم من كل حياديته ، اختاره لذلك الله والعالم والمحققون ، وهو لهذا السبب محكوم سلفا بالموت ، وليس بمقدوره ان يغير في ذلك شيئا : « لا طريق للعودة .. لا طريق للنجاة .. الارض مقللة .. » (ص ١١١) . اما الخلاف بين زينه ودرويش القديم من جهة وصبيحة ودرويش الجديد من جهة اخرى ، فيصبح مقصورا على الخيار بين الاصرار على البراءة او اعطاء معنى للاثم وموته . عليه ان يموت شهيدا ، فدية عن جميع دراويش العالم ، وليس بئاء

على ما جاء في ملف التحقيق . ونحن نقول ، انها لفاية جد متواضعة وفي كل الاحوال ليست ما يحتاجه مجتمعنا ، فهو بحاجة الى ثوار وليس الى شهداء مجانيين ، الى من يرى معنى حياته في مصارعة عدوه الطبقي والقومي بشتى الوسائل والسبل ، وليس الى من يعطي معنى ساميا لموته . ولكن برغم تواضع هذه الفاية ، تحول السلطة او المحكمة بينه وبين الوصول اليها . هذا ما سنراه في المشهد التالي .

في المشهد الثالث تجري محاكمة درويش ، وفيه ينفذ ما قرره في حلمه . اي يحسم نزاعه الداخلي . وتثير الاهتمام في هذا المشهد شخصية القاضي ، الذي يصفه الكاتب بانه « يلبس قناعا غريبا يمثل وجه رجل ضاحك مورد انخدین ، خالي الرأس من الشعر تماما » (ص ١١٣) . ويبدو انه مريض ، فقبل بدء الجلسة يناوله احد المحققين حبة صغيرة فيبتلعها ، ثم يبتلع حبتين أخريين ، اذ يحتد اثناء المحاكمة . من ناحية أخرى نجد ان المحققين يمارسون تأثيرا قويا على القاضي ، حتى انه ليبدو مسلوب الارادة تقريبا . وعندما تنعقد المحكمة يحيط المحققون الثلاثة به على جانبيه وخلفه . وخلال الجلسة يهمسون اليه اكثر من مرة ، فيتغير مجرى المحاكمة .. ومع ذلك فالظاهر هو ان القاضي حيادي ، يتفني معرفة الحقيقة . تؤكد ذلك ايضا ثقة درويش به ، بالرغم من ادراكه لتأثير المحققين . ولكن، لنتبع قليلا ، قبل مناقشة هذه الامور ، سير المحكمة !.

اول ما يثير الاهتمام في المحاكمة ان القاضي يكفي بأن اسم المتهم هو درويش ، فلا يهم اي درويش . يجيب درويش على اسئلة القاضي حسبما جاء في الملف ، ولكن بحذر ، خوفا من ان تتعقد المشكلة اكثر . هنا يصطدم بالقاضي الذي لا يهمه الملف بحد ذاته ، بل يريد الحقيقة . ولكن اية حقيقة ؟ هناك الملف وهناك درويش ، احدهما مزور ، كما يقول درويش . القاضي يريد معرفة مدى صحة الاتهام الوارد في الملف ، بأن درويش تأمر مع جماعة من الرعاع في الاعداد للثورة ضد السلطة الشرعية . - هذا السؤال يشير الى ان القاضي ايضا يحمي النظام القائم ، فبالنسبة له ، كما بالنسبة للمحققين ، يعتبر التأمر على السلطة جريمة . اسمعه يسأل : « كان هدف الثورة تدمير الفضيلة وقلب نظام المجتمع واستيلاء الرعاع على السلطة واعادة توزيع الثروة .. وتساوي العامة مع الخاصة ؟ » . (ص ١١٨) .

يعترف درويش بذلك ، ويرفض اعلان النسدم الذي يطلبه القاضي .

بل انه نادى على ما لم يفعله . يعترف انه مذنب ، ولكن ليس الذنب الذي
تعنيه المحكمة ، ذنبه - يعلن - هو براءته السابقة

كان يكفي القاضي هذا الاعتراف ، الا ان درويش يصر على قول
الحقيقة الاخرى ، المغايرة لحقيقة الملف ، وهي ان العالم « واقف على قشة » .
المسؤول عن ذلك هما المحققان (الاول والثاني) ، هما المسؤولان عن توعيته
وتحوله ، « هما المسؤولان عن خراب العالم » . . . اذا استمرا في الجري
وراء العالم . . . اذا استمرا في تعقبه فسوف ينقض بكل ما فيه على رؤوس
البشر المساكين . . . » (ص ١٢٤) . يقول للقاضي انهما يضلانه ، ثم
يطلب منه ان يتدخل ، ان يعطل سلطتهما والا فانهما « سيطاردان كل
المفلسين والابرياء وذوي القلوب الطيبة . سيسحقان كل القيم الشامخة التي
تترأى لنا صلبة راسخة . . . » (ص ١٢٥) .

القاضي اذن ليس مسؤولا ، المحققان - وحدهما - قوى الشر في
العالم . لكن متى كانت قوى القمع تعمل لحسابها ، ومتى وجد في المجتمع
التسلطي قاض فوق التناقضات الطبقية وفوق سلطة الطبقة المتسلطة ؟! . في
المسرحية حلقة مفقودة وهي الشخصية او الشخصيات المثلثة للسلطة
الحقيقية ، وهذا يعني شخصيات من الطبقة الحاكمة - المانكة ، اما المحققون
فليسوا السلطة نفسها ، بل هم كلابها ، يعملون احسابها . كذلك القاضي
الذي نراه في المسرحية شخصية متناقضة ، غير واقعية : فهو اما ان
يحمي قانونيا النظام السائد ويكون عميلا له ، مثله مثل المحققين ، واما ان
يكون « المطلق » بالنسبة للكاتب ، وعندئذ يتجاوز مسألة النظام والتأمر
ويحكم حسب قيم مثالية فوق الزمان والمكان . الاحتمال الثالث هو ان لا
يكون . بيد ان الكاتب لم يأخذ باحد الاحتمالات الثلاثة ، فصوره - حسب ادعاء
البورجوازيين عن القضاة والسلطة القضائية - حياديا ، لكنه مضل من قبل
المحققين . ثم ناقض نفسه عندما جعله يدافع عن النظام المتسلط .

وفي الحقيقة لا يتوقف الكاتب عند النظام الاجتماعي السائد ، انه لا
يرى فيه المشكلة الحقيقية ، ولا يرى ارتباطا بين ممارسة المحققين وطبيعة
النظام . المشكلة الحقيقية يراها في ان المحققين لا يدعون دراويش العالم
في سلام ، انهم يوقظونهم من سباتهم ، ويدفعونهم الى التلوث ، واقتراف
الاثم ، اي التأمر على النظام . وبالتالي يمكن ان يستخلص القارئ ، ان
المطلوب هو ابقاء الامور على ما هي دون - فقط - المحققين . وعندئذ ،
ماذا يبقى من المسيح ؟! ومن تحرير العالم والتضحية في سبيله ؟ يسأل
القاضي درويش ، بعد ان اعلمه بتزوير الملف ، عما اذا كان بريئا ، ام

مذنباً . فيجيب درويش ، « لست بريئاً ولا مذنباً . أنا متضامن مع العالم .. »
(ص ١٢٥) . المذنب هو العالم ، وسبب ذلك هم المحققون . هكذا تجاوز
درويش بتوصله الى الحقيقة الجديدة مفهومي البراءة والذنب . لكن القاضي
لا يفهم ذلك ، ويعتبر كلام درويش تجديفاً على العالم ، ويهم بالحكم عليه لهذه
الجريمة ، الا ان المحققين (الاول والثاني) يهتمان الى القاضي بشيء ،
فيتراجع عن عزمه قائلاً : « حقا .. حقا .. ما شأن العالم بكل هذا ..
(الى درويش) تريد لو تصبح قديساً .. شهيداً .. بطلاً .. لا .. نحن لن
نمكنك من ذلك .. » (ص ١٢٦) .

بذلك تفشل محاولات درويش في ان يحرر بموته العالم (اي بقية
الدرأويش) ، فتحكم المحكمة عليه بالموت لثبات التهمة الموجهة اليه في ملف
التحقيق . وينهي مصطفى الحلاج مسرحيته بمنجاة درويش لشمس الحقيقة :
« لو تبصر عيون جميع البشر .. لن يذهب قتلي عبثاً » (ص ١٣٠) .

والان ، ما هي الحقيقة التي يبحث الدراويش والحلاج عنها ؟ .
لقد تعددت الحقائق في المسرحية . هناك حقيقة ملف التحقيق ، ولكنها
حقيقة ثانوية . الحقيقة الاهم هي ان العالم مذنب ، لانه ملاحق من قبل
رجال التحقيق . هؤلاء هم قوى الشر التي تحول البراءة الى اثم . والاثم هو
مناهضة اسس النظام . وسواء اخذنا مفهومي « الاثم » و « البراءة » بالمعنى
الديني ام الوجودي ، فالاثم يتساوى في المسرحية مع العمل المناهض
للسلطة ، والبراءة مع التسليم بالامر الواقع على علته . وهذا فهم لا يحفز
على العمل الثوري .

القاضي ، سواء اكان رمزا للاله ام حكما عالميا بين فريقين متصارعين ،
يتمسك بحقيقة الملف - التي لا ينفيها الكاتب - ، فلا تهمه ظروف ودوافع
الجريمة ، بل الجريمة نفسها ، اي الفعل . وهذا يتوافق مع النظرة الوجودية
الى الامر .

الحقيقة التي يبحث عنها الدراويش هي الحقيقة التي وجدها درويش
اخيراً . اما الحقيقة التي يؤكدتها الكاتب ، دون ان يحلها محل الحقيقتين
السابقتين ، فهي حتمية الانتماء ، وليس بالضرورة انتماء طيقيا او اديولوجيا
او سياسيا ، بل اي انتماء كان ، اي « الفعل » ، وهو الدليل الوحيد على
« الوجود » عند الوجوديين . وقد شوش المسرحية وبيع فكرها الموقف
الليبرالي المتسامح من تعدد الحقائق ، ثم من محتوى الحقيقة الثالثة ، اي

جتمية الانتماء . وقد بينا سابقا ما يعيقنا عن اعتبار الانتماء القومي هو ما تشير اليه المسرحية ، مع اننا نرجح ان هذا ما يريده الكاتب ، دون ان ينجح في عرضه .

لا شك ان للحقيقة الاخيرة الكثير من الجوانب المضئنة والايجابية ، لكنها ظلت تقبع بشكلها الضبابي وراء الحقيقتين الاخرتين . لقد رأينا ان الانتماء يبدو للحظات طبقيا او قوميا ، لكنه - بصورة عامة - يبقى انتماء دون محتوى . واضح ومحدد ، مثل الانتماء الى العالم الذي يحتوي الدراويش كما يحتوي المخفقين ، او الانتماء الى فئة الدراويش التي يمكن ان تضم التاجر الكبير والعامل المأجور . . بينما لا يكون الانتماء الحقيقي الا بالانحياز الى احد المعسكرات المتصارعة .

ان الكاتب نفسه يبقى حياديا في هذه الصراعات ، ولنقل انه يبقى في الوسط ويتلقى تأثير هذه الصراعات . حياديا حقا بالتوجه من الانفعال الى الفعل ، ولكن كيف ؟ ! . لقد رأينا الجبرية الدينية والجبرية الوجودية اساسا لهذا الفعل ، او - بتعبير آخر - قاعدة يقوم عليها هذا الفعل . فهو لذلك « رد فعل » اكثر منه « فعل » ، وان كان رد فعل ايجابيا . وفي الواقع لم تكن الشخصية الرئيسية في المسرحية ، درويش كشخصية بورجوازية صغيرة (تاجر صغير او معلم) ، مناسبة لدور اكثر جذرية او اصالة . وقد كان الكاتب طموحا ومتفائلا اكثر مما يجب ، وابتعد بالتالي عن الواقعية والانسجام ، عندما صور التاجر الصغير يساريا ثوريا متآمرا ، ثم عندما جعل درويش ممثلا ايضا للعمال والفلاحين . وهنا يجب ان نستدرك ، انه جعل درويش يمثل الطبقة العليا في الهرم الاجتماعي ايضا . - وهذا ميل معروف للطبقة الوسطى ، فهي ترى ضرورة في الغاء الصراع الطبقي ، وترى في نفسها القدرة على جمع الشمل ، شمل المجتمع الطبقي المتناحر . وقد غالى الكاتب في هذا الاتجاه ، حتى انه تسامح مع النظام الاستبدادي الذي تأمر عليه درويش .

فحيادية الكاتب اذن شكلية وهي في حقيقتها منحازة الى الطبقة الوسطى ، انحياز مثقف تهمة الازمات النفسية اكثر مما تهمة الازمات الاقتصادية وتشغله الصراعات الفكرية اكثر من الصراعات الطبكية . ان ازمة درويش المعلم ليست الاستغلال ، فهذه مشكلة غير موجودة في المسرحية ، ولا هي الاضطهاد من اجل تثبيت التفاوت الطبقي ، فهذه مشكلة درويش التاجر واهميتها ثانوية في المسرحية ، بل هي التعسف لمجرد التعسف . ومن

هنا انبثقت كل مشاكل المسرحية ، وكانت مشاكل نفسانية وجودية ، وكانت المسرحية بذلك - حسب تعبير الكاتب (١) - « حوارا ذهنيا » ، لا تدخل في صميم القضايا الأساسية للعامل والفلاح والفئات الكادحة الأخرى .

لقد جاءت هذه « الوسطية » أو هذا « الحياد الإيجابي » - أن صح التعبير - لصالح الطبقات العليا . ودليل ذلك في الاتجاهات الفكرية التي تنقسم أو تتنازع المسرحية : الفكر الديني الذي يحول الصراع من الأرض إلى السماء ، فيصبر المظلوم ويرتاح الظالم ، الفكر الوجودي الذي يريد تجاوز الصراع الفكري بين المادية والمثالية كانعكاس لحياده في الصراع بين البروليتاريا والرأسمال ، ومن المعلوم أن الحياد بين الظالم والمظلوم هو لصالح الظالم ، ثم أخيرا الفكر القومي بشكله البورجوازي وليس بشكله الاشتراكي التحرري . فالماركسيون يفهمون الصراع بين البلدان المتخلفة (الدراويش هنا) والبلدان الإمبريالية (المحققون في المسرحية) صراعا طبقيا على مستوى عالمي ، لأنه صراع بين الجماهير الكادحة في البلدان المتخلفة والطبقة الرأسمالية الاحتكارية في البلدان الإمبريالية . أما الصراع القومي بين البلدان الرأسمالية فيما بينها فهو صراع شوفيني ، أو فاشي من فوض .

وفي الواقع كانت « قومية » المسرحية كـ « دينيتها » وجودية الطابع . وهذا يذكرنا بجورج سالم ، خاصة في قصص « الصواب والخطأ » و« اندب » و« المنتهى » ، حيث دعا الفرد لتحمل مسؤوليته القومية . كذلك مصطفى الحلاج اعتبر الانتماء القومي قدرا ، واهاب بالفرد العربي ألا يتهرب من هذا القدر وأن يبرهن على وجوده ، فيتصدى للرسالة القومية المفروضة ..

ختاما لا بد من القول ، مع كل المآخذ ، أن المسرحية تعبر عن معاناة حقيقية ، أنها القلق على المصير القومي والفردى والخوف من نتائج الصراعات الطبقيّة محليا وعالميا . البورجوازي الصغير والثقّف الوجودي يريان حقا أن العالم عالق على قشة ، غير أنهما يجهلان بطبيعتهما : أن العالم ليس مستقرا ، بل مقلّقا ، ولكن تقلقه ليس سوى اندفاع مكبوح ومتعثر أحيانا نحو الامام .

(١) في : الموقف الأدبي ، العدد الأول ، أيار ١٩٧٢ ، ص ٥٤ . أما محمد أحمد عطية فيرى أن المسرحية تعبر عن ثورية « هائلة » . انظر : الأذائب (البيروتية) ، عدد كانون الثاني ١٩٧٢ ، ص ٤٠ - ٤٦ .

هاني الراهب

« كل ما في حياتنا يدعو للثورة ، بل ويفرضها . بيننا المشككتان العربيتان الاعمق ، التخلف والتجزئة ، وما ينفجر عنهما من مشاكل فرعية . ثم هناك مشكلة الاستعمار بجميع انواعه ، وخاصة الاستيطاني منها . ثمة اذن مؤثران في الانتاج الفني الذي احاول تقديمه : الثورة والاسباب الموضوعية للثورة . الثورة خلق وتكوين جديدين ، كذلك يجب ان يكون الادب » .

« وسيكون سطحا التوقف عند الخامس من حزيران واعتباره بالنسبة للادب - عام القيل المعاصر . لقد كانت الهزيمة سارية في عروق حياتنا اليومية . وما الخامس من حزيران غير تكثيف حاد وفاجع لهذه الهزيمة . وجود اسرائيل بحد ذاته هزيمة . ومن هنا اعود الى الاساسيات ، المكونات العميقة للفرد العربي ، للمجتمع العربي ، والمرحلة الحاضرة ، واقول ان ادبا يهتمه البقاء مطالب بالانصاف بها والنفاز الى باطنها عبر جدليات العصر والحقائق الانسانية التي اكتشفها الفكر الاشتراكي لعلمي » .

هاني الراهب ، في شهادته في ملف « الادباء الشباب في الوطن العربي - شهادات واقعية ، في : الطليعة (القاهرة) ،

المعد ١٢ (كانون الاول) ١٩٦٩ ، ص ٤٣ وص

٤٤-٤٣ .

رواية « شرح في تاريخ طويل »

في رواية « شرح في تاريخ طويل » (١) يعرض هاني الراهب لشرائح من حياة مجموعة من الشباب المثقفين ، الذين يمكن وصفهم بـ « العصابيين » فهم جميعا تخلخلت علائقهم بالمجتمع ، وانعكس ذلك في لوحاتهم النفسية بشكل او بآخر .

لقد خرج فرويد على العالم بتحليله النفسي كي يساعد على « شفاء » هذا النموذج من البشر ، لكي يدل على طريقة اعادتهم الى « الحظيرة » (المجتمع) البورجوازية . فالمجتمع البورجوازي ، بتجيره (من « تجارة ») للعلاقات البشرية الذي يؤدي الى انحلال الروابط الاسروية ، يخلق تناقضات بين الحاجات الانسانية والضرورات المجتمعية في نفوس افراده ، قد تنتج عنها امراض نفسية مستحكمة مثل العصاب **Neurosis** والذهان **Pychosis** . وقد كانت غاية فرويد ليس تغيير المجتمع الذي سبب الامراض النفسية ، بل اعادة ادراج **re - integration** الفرد العصابي ... وجعله منسجما مع الوسط الاجتماعي بكل لا عقلانياته ولا انسانيته . لكن ، برغم هذه الفايات الرجعية وبفض النظر عنها ، كان فرويد عالما . وهذا ما سمح لشيوعي ماركسي هو فيلهلم رايش (٢) **Wilhelm Reich** ان يستفيد من الاكتشافات والادوات العلمية الفرويدية ، ويستعملها لتعرية المجتمع البورجوازي ولتحديد العلاقات الاجتماعية القادرة على اعادة الوحدة والمجتمع دون استلاب **alientation , estrangement** وهذه العلاقات لن تكون الا في اطار اجتماعي اشتراكي يقوم على انقاض النظام الاستلابي الرأسمالي .

(١) منشورات دار الاجيال ، دمشق ، ١٩٧٠ .

(٢) ترجم له معهد عيتاني الى العربية كتاب « الثورة والثورة الجنسية » ، صدر عن دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ .

هاني الراهب لم يفد لا من خطوات فرويد ولا من ثورة رايش ، بل اتخذ له طريقا ثالثا ، وبقي المرض مرضا ، في الفرد وفي المجتمع . وقد صور الكاتب مجتمعا ممزقا ، متخلفا ، مريضا .. لكنه فيما صنع لم يكن ماركسيا ، فلم ير الصراع الطبقي كقسوة دافعة الى الامام . وليس في شخوص الرواية اي برويتاري ، انهم فقط برجوازيون وثقفون ، معلمون وطلاب جامعة ، من البورجوازية الصغيرة . وبين هؤلاء ليس هناك اي ماركسي او شيوعي ، (للعلم ان جامعة دمشق - وفيها تجري حوادث هامة من الرواية - تزخر دائما بجماعات من هؤلاء) .

هاني الراهب كان وجوديا في روايته ، وليس « فرويدا ماركسيا » ، كما يدعي . لقد انطلق من الفرد ، ليصل - احيانا - الى المجتمع ، انطلق من الفرد ، كما تراه الوجودية ، دون هوية طبقية . رسم في شخصياته السأم والقلق ، والقلق والحيرة والتردد .. كردود فعل او كمواقف ، وليس كتأثيرات مجتمعية على هذه الشخصيات . هؤلاء الشباب - المثقون والعصابيون - ليسوا راضين ، هم ضد التيار ، ضد العادة ، ولكنهم لم يجدوا بعد البديل ، طريق الخروج من العدم . هم ضائعون ، لا دور لهم ولا فعل في المجتمع ، وبعضهم يخوض معركته الفردية على مستوى شخصه . واحد من الشخصيات فقط (ابو خالد) ينتظم في مجموعة تريد استلام السلطة بالعنف وتطمح الى بعث المجد الحملي . والنتيجة هي السجن او الانتحار او الهروب .. ودائما الخيبة والالتجاء الى الخمرة والجنس ولعبة الشرذ في المقاهي .

على النقيض من هؤلاء الشباب يقف المجتمع بعلاقاته وعاداته واخلاقه . ويقدر ما يبدو هؤلاء الرافضون مهزوزين نفسيا وفكريا ، يبدو المجتمع عملاقا راسخ الاقدام في الارض العربية . وتمثل هذا المجتمع شخصيات عديدة في الرواية ، سوف نأتي على استجلاء ملامحها من خلال الشخصيات الرافضة . بادئين بـ « اسيان » ، الشخصية المحورية في الرواية ، وظل الكاتب الظليل .

اسيان شاب معلم وطالب جامعي . نعيش معه منذ البداية حتى النهاية حياة قلق ، وملل وقرق .. وبحث متواصل محاولة اثر محاولة ، لكسر طوق المجتمع ، وبناء حياة خاصة متحررة من قيوده . كان - حسب تعبير صديقه ابي خالد - يمارس فيما مضى « العمل القومي » ، الا انه - كما يبدو - انكفأ على ذاته ايام الوحدة (الزمن الذي تجري فيه احداث الرواية) ، واراد ان يبدأ بنفسه . لكن ، بالرغم من الوصل بين الاحداث

التاريخية للوطن والمشكلة الشخصية ، لم يعالج هاني الراهب - عكس فارس زرزور في « اللاجتماعيون » - تأثير نظام الوحدة في خلق حالة القلق والضيق لدى الشباب المثقف . ولم يفسر لنا الكاتب سبب انقلاب اسيان من « العمل القومي » الى « الفوضى في الذات » ، لكنه يبرره ويدعو اليه باديوأوجيا ليبرالية (بورجوازية) ووجودية .

يطمح اسيان الى شيء يكفيه طيلة الوقت ، كما يقول لصديق الطفولة مسعود ، يريد « نوعا من المثال اذا شئت تسميته .. ذا قيمة في جميع الازمنة .. ولكن ليس في الدهن ولا في الفلسفة .. عن طريق الناس .. » (ص ١٥٦) . هو يبحث ، بالتحديد ، عن نصفه الاخر ، المرأة التي يعيش معها ثورته ، لينطلق بعدئذ الى ما هو اوسع ، يكون اسرة وينشيء اطفالا اصحاء (انظر ص ٩٧) . يقول : « ثورتي قائمة ضمن عالمي الشخصي » (ص ١٣١) . وهو يشترط ان يتخلص من الحاجات البدائية « الكريهة » ، ان يروي رغباته الجامحة ، لكي تكتسب بعدئذ علاقاته المعاني التي يطمح اليها . فهدف الحياة المشتركة مع المرأة ، كما يرى ، هو « تكوين معان تقي هذه الحياة من قطبي الشر : الضجر والموت » (ص ٢٦٧) .

بهذا يختلف اسيان عن صديقه الحزبي الانقلابي ابي خالد . فهنا تكمن قضيته القومية ، انه ينطلق من الذات والفرد ، ليصل الى العام ، الى مجموع الشعب . يقول لصديقه لبنى : « عندما يستطيع اثنان مثلنا ان ينسجا وحدة تكون وحدة الجماهير مضمونة » (ص ١٩٣) . وبعكس حبيب يرى اسيان : « اذا كنا ممزقين فكيف لا يكون وطننا ممزقا » (ص ٢٦٣) .

ان الكاتب يضخم اهمية همومه الشخصية ، ويحيطها بهالة ، فيجعل منها مشكلة الوطن . يظن نفسه انه يقوم بالثورة الثانية ، الثورة المكملة لتطبيق الاشتراكية (يبدو انه يفهم الاشتراكية كعمل اقتصادي بحت) - ثورة العلاقات الانسانية (انظر ص ٢٤٤) . ان الكاتب يقلب الامور راسا على عقب . فالعلاقات الانسانية ليست متعلقة بارادة ووعي الناس ، بل تتمخض عن علاقات الملكية لوسائل الانتاج ومستوى تطور قوى الانتاج . فاذا كان كل انسان سيبدأ باصلاح نفسه ، ماذا سيفير ذلك من العلاقات الاجتماعية ؟

هل سيؤثر على الملكية الخاصة ، او على توزيع الدخل ، او على مراكز السلطة في المجتمع ؟! من ناحية اخرى نجد ان ثورة الكاتب الشخصية ليست اكثر من هموم بورجوازية من نوع ليبرالي : ان يتزوج بامرأة يحبها

وتجبه ، يتعاوننا في العمل والبيت .. عش زوجي هادئ وهادئ .. هكذا
صورت البورجوازية الصاعدة (والناشئة) الزواج والاسرة ..
ضد من وضد ماذا تقوم ثورة اسيان ؟

انها ضد عقلية المجتمع والناس « الاسوياء » . فاخلاق المجتمع
تمنع اللقاء الحر بين الرجل والمرأة ، لا تسمح باقامة علاقة سليمة بينهما .
فلا مفر عندئذ من الدعارة ومن نهب اللذة والسرور وتبادل العواطف خفية
عن اعين الناس .. رجل هذا المجتمع (الشرقي) يسجن المرأة ، يستعبد
ويقتصبها . وهكذا تصبح الحياة والعلاقات الاجتماعية والزوجية عدما ،
يفترسها الضجر والموت ، كما هي علاقة بوران ، اخت اسيان ، بزوجها
لقد شاء مزاج زوج بوران مرة ان يمنعها من الخروج للنزهة مع اخيها .
وكذلك نرى علاقة لبنى بزوجها ، اذ لم يعد بين الاثنين ما يقوله أحدهما
للاخر . لقد خابت العواطف ، وتحكمت العادة ، وبدأت المعاملة القاسية ،
وحل محل التفاهم والوحدة الضرب والاغتصاب .

ونقوم مع اسيان بجولة في المجتمع . في الشارع نسمع الضراخ
والشجار والشتائم الدينية والجنسية . وفي دكان احد اخوة اسيان نرى
الصور العارية مثبتة فوق الصنبور ممتدة حتى السقف - شبق جنسي
يسيطر على حواسه وخياله . اما الاخ الاخر فنراه دينيا يصلي ، يهاجم
الشباب المثقف ، ويعظ بالايمان والشرف . وفي احدى الزيارات نشعر مع
اسيان بالملل والقرف من الحياة الاجتماعية السائدة . ها هو الدكتور نعيم
يتحدث عن استئجار عيادة وعن الربح والخسارة . والمهندس ل والاستاذ هـ
يتبادلان الاتهامات بالتقصير في الزيارة ، وتشارك معهما زوجتهما في هذا
الجدال . وثمة سيدة تتكلم عن الجيبون ، واخرى عن ثيابها .. وابتسم
الزوجان بدمائة وتهذيب .. انها اجواء من الغربة واللاتفاهم تذكرنا بجورج
سالم ، فالكل يتحدث بالتواضع عن نفسه ، ولا احد يصفي .

هذا المجتمع يحاول جر اسيان وامثاله من الشباب الى مستنقعه ، وهو
يجاهد للخلاص .

يقول مرددا مع الوجوديين : « هذا العالم عدو لنا . يحاول دائما ان
يجعلنا جزءا منه موقتا » (ص ١٦١) . لكن الكاتب لم يحدد لنا الطبيعة الطبقية
والسلطوية لهذا العالم ، يعني الناس العاديين . ونلاحظ انه ، عندما يهاجم
المجتمع ، لا يهاجم النظام الاجتماعي والاخلاق النابعة منه ، بل يهاجم هؤلاء
الناس ، نفسياتهم ، تصرفاتهم .. وبصورة خاصة موقفهم من الجنس ،

وكانهم هم مسؤولون شخصيا عن اخلاق ونفسية المجتمع !. من ناحية اخرى لا يفرق الكاتب بين انماط هؤلاء الناس العاديين (اي « الاسوياء » حسب مقاييس المجتمع) ، لا يفرق بين العمال والفلاحين والبورجوازية والاقطاعيين . وفي ذلك تفاض عن حقيقة هامة مؤداها ان مشاعر الضجر والقرف واللامبالاة لا يمكن ان نصادفها بهذا المفهوم لدى الفئات الكادحة ، عمالية كانت ام فلاحية ام حرفية .

فأسيان ، اذن ، وغيره من الوجوديين ، يحاربون المجتمع باشخاصه وليس بنظامه ، ولا يفرقون في حريهم بين كادح وبين طفيلي متسلط ، ما دام الاثنان في العقلية عينها . الا ان اسيان نفسه هو نتاج النظام الاجتماعي (الاجدر بالمحاربة) ، هو نتاجه بالعقد والميعقات النفسية التي تقف بينه وبين تحقيق مآربه . اسيان مكبل بالماضي ، كما يعبر « الماضي ، الحمل الثقيل الذي لا تعرف اين تطرحه » ، « الماضي حجارة في خرائب النفس مرمية هنا وهناك ولا ترحح » . ومن هذا الماضي التعلق بالام وعقدة اوديب : « الام التي تسربت الى كل خلية فمهرتها بوجودها ، والاب الذي لم يكن حاضرا قط . كان ابي أخرس .. » . وفي هذا يشترك اسيان مع صديقيه مجد ومسعود : « ولقد تزوج والد مجد ثلاث مرات ، ومثل ابي مات ابو مسعود قبل ان يحس مسعود بوجوده » (ص ١٢) .

عقدة اوديب واضحة لديه ، وتنتشر في اماكن عديدة من الرواية . فمن ناحية نجد سيطرة الام ، والتعلق بها ، ومن ناحية اخرى كراهية الاب الذي لم يكن حاضرا قط . وهو يتذكر امه بعد لقاء جنسي مع فوزية ، جارتته التي تبيعه جسدها (وزوجها ديتن) . كما يتذكرها في زيارته لام حبيب التي تشبه امه والتي يشتهيها . وكذلك يرى في حبيبته لبنى امه وام حبيب في السادسة والعشرين .

وهناك معيقات نفسانية اخرى يصادفها اسيان في النساء اللواتي يحاول معهن اقامة عالمه الخاص - الى جانب المعيقات الخارجية من الاهل والمجتمع . واولاهن هي سنرى ، الفتاة الجامعية البورجوازية ، المصابة بعقدة اليكسرا (عقدة التعلق بالاب) والمهووسة بما يقوله الناس .

كان اسيان لا يلتقي بها الا حول حديقة الجامعة . وقد فسرت له السبب ذات مساء : « لو جلسنا في النادي سيقول الناس اننا نحب بعضنا البعض ، فهناك لا يجلس غير ذوي النوايا الباطنية . اما المقصف حيث يجلسون الى طاولات متلاصقة تقريبا ومكتظة بالرواد ، فسيؤدي الى شجار مع ابوها الذي

تحبه كثيرا . اما حول الحقيقة فالامر يختلف : اننا ما دمنا تحت بصر كل طالب في الجامعة فهذا لا يعني ان بينا شيئا سريا » (ص ١٤) . سزى محكومة بـ « انا عليا » تمنع الحب او تصويره بسوء ، مما يخلق شعورا بالذنب لدى اي لقاء ودي . اما عقدة اليكتر فتعيق اية علاقة مستمرة مع اي رجل ، الا في ظروف خاصة اهمها تشابه الرجل المرشح مع الاب الى حد كبير .

يقول لها اسيان محتدا : « اني اشعر ان السرور الذي يتواند بي لدى اجتماعنا سرور مسروق كانما لا حق لنا به » . ففسرت هي ذلك بانه معقد نفسيا ، وقالت « ما لم نشعر بهذا الاغتصاب وهذه السرقة لا يكون اللقاء للبدن » (ص ١٥) . فهي ترى في ذلك لذة ، على مبدأ : الممنوع مرغوب . لكن ان يكون الممنوع مرغوبا ، فقط لانه ممنوع ، فهذه عقدة جديدة . وتسلمح سزى في ممانعتها لاقامة علاقة مثمرة مع اسيان بدرع اخلاقي ، فتقول انها تريد ان يعرفها الناس بوجه واحد . ثم تبدي خوفها من الناس . والحقيقة انها غير قادرة نفسيا على اي نوع من الممارسة الجنسية . ويعقب الكاتب : « وهكذا نصل الى الحدود التي يصير عندها كل شيء وهما وخيالا » (ص ٢٨) . والنتيجة انه يصاب بالاباط Frustration الذي يشله ، ويلتجئ الى فوزية ، ان كان في جيبه ثمن ليلة حب معها .

اخيرا ينهي اسيان اللعبة ويقبل سزى . وهنا تحدث الكارثة . وتتصارع في نفس سزى مشاعر متضاربة من الرغبة والرفض ، من الحاجة والحرام ، يصفها الكاتب معبرا عن النزاع الداخلي في سزى وعن الفجعية بانها تترتمش ، وكأنها ارادت ان تهرب من القيلة بالاغراق فيها » (ص ٣٤) . ثم : « عالم اعلى جدرانها الجنس ، خرجت عليه ربح خماسينية فتصدع . وطفقت تبكي » (ص ٣٥) .

المحاولة الثانية يجريها اسيان مع مرام . يتعرف عليها اثناء سفره الى اللاذقية ، ومنذ البداية يعرض عليها الصداقة والزواج . انها لا تمنع في ذلك ، لكن قرارها النهائي مرتبط برأي اهلها . فمرام تختلف عن سزى في ان معيقاتها خارجية ، اكثر مما هي داخلية . فيما عدا ذلك تتشابه الفتاتان الى حد بعيد . كلتاهما تخاف من الناس ، تخاف ان تحب وتخاف ان يقال عنها انها تحب . لذلك تراها لا تقبل اللقاء باسيان الا بعد اسابيع شديدة العناء ، وعلى مضض ، واستجابة لاصراره فقط . ثم تسال : « الى

ماذا ستؤدي هذه اللقاءات ؟ » . وتجييب : « ستكون خبيثا ، هذا هو السبب .
اقب ما اكره الرجال ! كلكم خنازير » . ثم تطلب منه وعدا بالا يفعل شيئا (ا) .
فيجيبها : « مرام ، مفروض اننا متحابان ونشق ببعضنا بعضا ! ما هذه
الشروط ؟ » (ص ١٢٧) .

في مجتمع طبقي رجالي كالمجتمع العربي الشرقي يصعب ان تكون هناك
ثقة ، ومن الصعب بالتالي ان يولد الحب . فمرام ربيت على الحذر من
الرجال ، على الخوف مما قد يفعلونه بها . لكنها من جهة اخرى خلقت
(بطبيعتها كإنسان وكامراة) على حب الرجل ، فتتنازعها بذلك قوتان : قوة
المجتمع البطريركي التسلسلي ، وقوة الطبيعة البشرية ، وتكون ضحية هذا
الصراع . لقد بين الكاتب هذا النزاع ، لكنه لم يربط بين علم النفس وعلم
الاجتماع ، اي لم يربط بين ما يحدث في النفس البشرية من الدوافع
والمسببات الاجتماعية لتلك العقد والامراض النفسية . فالمشكلة تقع في
النظام الاجتماعي وما يرتبط به من قوانين واخلاق وقوى قمع . اما هائي
الزاهب فيدور في حلقة مفرغة . يسعى للتخلص من الحاجات البدائية
الكرهية باشباعها ، لكي تستطيع علاقاته ان تكتسب المعاني التي يطمح لها .
ولكن كيف يمكن ارضاء هذه الحاجات في هذا الوسط الاجتماعي ، ان لم
تكتسب العلاقات المعاني التي يريدتها المجتمع ، مثلا : الخطوبة عن طريق
الاهل وحسب مقاييسهم وشروطهم دون معرفة مسبقة ومن ثم الزواج
التقليدي ، وبقاء الفرقة بين الرجل والمرأة ؟ !

يتصل اسيان بأهل مرام ، بأختها وزوج اختها المقدم ، اولا ومن ثم
بأخيها . وفي هذين اللقائين ندخل مع اسيان المجتمع ثانية . يأخذ زوج
الاخت المقدم على اسيان تحرره واطلاعه على الحياة الاوروبية ، ويخشى ان يكون
ملحدا . انه يدعي التطور والتحرر ولكنه يردف : « المرأة هي المرأة منذ ايام
محمد عليه السلام . . » (ص ٦٩) . وفي هذا اللقاء يبدو عالم المقدم زوج
الاخت ثابتا ، لا يصمد امامه عالم اسيان المتشكك ، او الذي هو - في افضل
الاحوال - قيد البناء .

في المرة الثانية يلتقي اسيان بشقيق مرام الاصغر . يقول هذا : « اذا
لم تكن خطبة وكتب كتاب فالجني الى البيت متعذر ومستحيل » . ثم :
« سوف اكسر عنقها اذا رأتك بعد اليوم » (ص ٩٤) . فالمرأة بالنسبة لهذا
الرجل هي موضوع جنس ، حسب عقلية « ما اجتمع رجل وامراة الا وكان
ثالثهما الشيطان » ، وبالتالي ليس هناك ما يتبادله رجل وامراة سوى

احاديث وافعال الجنس .

يعرض اسيان على مرام تجاوز اهلها ، والقيام بالتجربة رغما عنهم . ولكن انى له ذلك ، وهي تفتقد الاستقلالية ، والثقة بالذات ، وبالمحب . يصفها الكاتب فيقول : « هذه هي المرأة العربية الخالدة . امرأة السلطان والباشا والامام والتاجر . وفوزية بعد اعوام » (ص ١٢٧) . وهكذا تنتهي علاقة اسيان بمرام ، لنسمع بعد فترة بموتها مسمومة . لقد انتحرت او سقاها اخوها السم ، بعد ان تورطت مع جارها .

ويحاول اسيان للمرة الثالثة مع لبنى لاقامة « وحدته الشخصية » . ولبنى هذه امرأة في السادسة والعشرين فلسطينية كمرام وجميلة كسزي ومرام ، متزوجة ولها طفلان وخدمة وبيت كبير ومركز اجتماعي عال ، فزوجها ضابط ، ومع ذلك فهي غير راضية عن حياتها ، غير منسجمة مع زوجها . ويررر الكاتب للبنى ذلك بقوله : « تستلقي على ظهرها ليستلقي عليها زوجها القصير . تفدق على ابنتها الشرستين الحب . تطبخ . تتسامح عن علاقة زوجها بالخدمة ، وتجلس مع الزوار » . ثم : « هذا الجسد والذات اللذان تملكهما عاجزان عن ان يرتويا وسيمضي بهما الزمن » (ص ١٤٨) . وعن علاقتها بزوجها يقول : « سبع سنوات مرهقات يحاول عبثا فيها ان يمتلك من زوجته شيئا . ثم لم يكن بد من ان ينضب كلامه المعسول وسجاياه ليحضر الكيد والحقد والثورة » (ص ١٤٩) . وربما هربا من جو البيت هذا ، تذهب لبنى الى الجامعة كطالبة ، حيث يسمونها « شجرة الزنا » . فهي - قبل توطن صداقتها مع اسيان - تشارك رجالا كثيرين السرير .

ومع ذلك فانها تهتم بدورها بما يقوله الناس . وكسزي ومرام معقدة جنسيا . فهي تحجم - في البداية - عن الجماع مع من تحب ، بينما تسلم نفسها بسهولة لمن لا تحب . ويقبل اسيان على تجربته الجديدة بحذر وحنكة . يريد ان تكون البدايات صحيحة ، فيتجنب المساومة في ممارسة الجنس مع لبنى . ويحاول ان يجعل من نظرتها الى الجنس صحية ، فيدعوها الى الثقة به والتعري معه ، التعرف على جسم الرجل (جسم اسيان) ، تأمله ولمسه وتحسسه . . وتنجح التجربة ، ويلج اسيان « مدينتها السرية » ، او - كما يعبر ايضا - « بوابة الشرق » .

لقد وجد اسيان اخيرا ضالته في لبنى . اما هي فقد شرعت في تجاوز عقدها . نقول مرة : « ليس هناك غيب اسمه الاخلاق . هناك حاجة وموقف انساني . اما ان نشعر بالاكثفاء والرضى ، وهذا يعني انه لا خيانة ، واما ان

الخيانة عملية مخيفة ومعقدة فنحن لا نجرؤ عليها . وفي الحال الثانية لا قيمة لشيء . وانا شخصيا ، بالمقابل اعني ، لم اجد متزوجا لا يحلم بغير زوجته » (ص ١٨٣) . الا ان تجاوز لبني لوضعها يبقى مقتصر على بعض المواقع . فبعد ان خلا الجو لها خلال غياب زوجها في مهمة عسكرية الى موسكو ، ووضحت لتلقي يوميا باسيان ، وهذا يعني وضع لبنة اثر لبنة في بناء العلاقة بينهما اذ بها تخضع لامر زوجها وتلحق به في موسكو . وكذلك تتردد - متحججة بابتئها - في القبول بعرض اسيان ان تطلق زوجها لتتزوج به . لكن ، عندما تعود بعد شجار مع الزوج الذي ضربها ، تسير خطوة اخرى في تطورها : « انا لا احب السرقة . في الغرب يجرب الناس كل شيء لانهم احرار . اما هنا فالبسنا اعتاقنا الف جنزير . يا اختي ليست التقاليد فقط . . اليوم بطوله سجن . . الساعات . . الحياة اليومية . . لن ابقى داخل اي جدار » . (ص ٢٣٦) . وتقرر بعدئذ استرداد حريتها بالانفصال عن زوجها ، وخوض التجربة الى نهايتها مع اسيان ، لاقامة عالمها الخاص ووحدهما الخاصة .

وهنا يربط الكاتب لبني بصفتها امرأة مع لبني بصفتها فلسطينية . فهي تشوق الى يافا ، حيث طفولتها ، ويمتد الربط الى العودة التي تجسد استعادة كل ما اغتصب منها . انها نظرة عميقة للصلة بين المسائل الشخصية والمسائل الوطنية ، ومحاولة الربط بينهما ادبيا تجربة جديدة . الا ان اهتمام الكاتب بذلك لم يكن اساسا في غير خاتمة الرواية ، حين صور دمشق يوم الانفصال ، وردود فعل بعض شخصيات الرواية لهذا الحدث . وعلى نحو يكاد ان يكون مباغتة للقارئ ، بالرغم من العزف طوال الرواية على وتري وحدة الجماهير ، او وحدة الوطن ، والوحدة الشخصية ، التي تتضمن الوحدة بين الرجل والمرأة .

وعندما تصل لبني الى قرارها ذلك ، وتبدو متوازنة النفس امام الاختيار الحاسم ، يبدأ الشك في نفس اسيان بسبب تباين السن بينه وبين لبني . انه يتساءل : « عندما تضعف شهوة عمرها هل يضعف اهتمامها ؟ هل يضعف اهتمامي ؟ ام لعل فزعا من الشيخوخة يملأ فراغ الشهوة ، فيبقى الاهتمام ويتغير باعته ؟ . . » (ص ٢٥٩) . وبعد ان يهدأ الشك في نفس اسيان ، ينتقل الى لبني ، ليصبح تراجعا ، بعد ان عاد زوجها من موسكو .

ان لبني وحدها تتقدم في الرواية كنموذج بديل للمرأة الشرقية التني مثلتها فوزية وسزي ومرام وبوران ، ولكنها بديل سلبسي في النهاية .

فصبتها التمردية تجهض اخيرا في استسلام للواقع ، وخوف من التغيير ، وهو موقف منسجم مع تكوينها البورجوازي الذي يتطلع الى الغرب كمثل أعلى . فلبنى تود الاستمتاع بحياتها دون التنازل عن المركز الاجتماعي المرموق ، وهذا يعني : دون التخلي عن موقعها الطيقي . هذه العلاقة لم ينتبه اليها الكاتب . وقد ضخم الكاتب الفروق بين لبنى وزوجها ، مع انه لم يقدم لنا اختلافا ملموسا سوى في العلاقة الجنسية التي يعطيها اهمية كبرى في العلاقة بين الرجل والمرأة . وقد موّه الكاتب الانسجام الطيقي بين لبنى وزوجها بوصفه لها في حالة « قلق » ، وهذا مديح في اللغة الوجودية ، بينما رأى في الزوج رجلا عاديا يسبح في تيار المجتمع ، وهذه الصفة مدمومة في اللغة الوجودية . ولكن ، هل لمجرد المصادفة يعود الاثنان من موسكو ، لتتحدث باعجاب عن حرية الغرب ، ولتلمع عينه نحو الولايات المتحدة الاميركية ؟ وبغض النظر عن لبنى وزوجها ، ففي الرواية عدة مقارنات مع الغرب لا تنهض على اساس ، فضلا عن ان رسم صورة الحرية الغربية يأتي بضبابية خداعة ، لا تفرق في شيء عما كان سائدا في بلادنا عن الغرب ، منذ عهد الاستقلال مثلا .

ان الخطأ الذي يقع فيه الكاتب هو تصنيفه للناس وجوديا ، بين مسافرين او راضخين للواقع وبين رافضين للواقع ومتمردين عليه . ولذلك يبدو بالنسبة له شقيق مرام وزوج لبنى وكذلك زوج بوران من طينة واحدة . والحقيقة ان هناك على الاقل اتجاهين ، اتجاه رجعي باديولوجيا اقطاعية ، واتجاه رجعي باديولوجيا بورجوازية . اما اتجاه اسيان وحبيب ومجد وامثالهم ، فهو وجودي ، بورجوازي صغير . فالرجعية الاقطاعية مثلا اودت بحياة مرام ، اما الرجعية البورجوازية فكانت تسمح للبنى بممارسة الجنس مع غير زوجها ، شرط ان لا تثير انتباه الناس وتقولاتهم . ان لبنى لم تتراجع في الحقيقة ، وانما استطاعت ان تنتزع من زوجها بعضا مما تبغيه . فبعد ان يعود هذا من موسكو ، نراها تنقطع عن رؤية اسيان . ثم يلتقي اسيان بزوجها في بيت اخيها مجد ، فنعرف انه قد اتفق معها على حياة جديدة ، يمكن نعتها « بورجوازية استهلاكية » : « اتفقنا ان في كل يوم حفلة » ، « جميلة الزيارات . الاجتماع . الشرب والحفلات . والا ما معنى الحياة ؟ » (ص ٢٩٢) . ومن المكتسبات التي تحقّقها لبنى ، دعوتها لاسيان في اخر لقاء لهما وقت دفن مجد ، لزيارتها في البيت ، امام الجميع دون خوف او حذر .

بعد هذه الخيبة ، يغادر اسيان دمشق خالي الوفاض الى بلدة نائية

في سورية ليصبح مدرسا . « وكما يقال فقد انتهى امر تافه » (ص ٥) .
وصاعت المعاني التي كاد يجدها مع لبنى . وعاد الى ضجره وقلقسه
السابق .

الشخصية الفلقة الرئيسية الاخرى في الرواية هي شخصية مجد ،
صديق اسيان وشقيق لبنى . وهو ايضا طالب جامعي ومعلم ، ويكتب الشعر .
احب مجد تركية تسع سنوات ، دون ان تغيره اهتماما . كانت تضن عليه
بالقليل مما تعرف فيه الاخرين . لقد طلب مستحيلا ! . وقد فمرت تركية
موقفها بقولها : « وهل اترك وجه الحزن هذا ينام معي ؟ » (ص ١١٣) .
اما تركية هذه فقد كانت ، كما يصفها الكاتب ، « عجماء كاسمها ،
ومصابة بالتلف » (ص ١١٢) . لكن مجد يرد : « يا اخي اسيان ، انا ايضا
مصاب بالتلف ! وان نفسي مفتتة ! انا الذي الى جانبك : انا خالي الوفاض من
اية قيمة واستطيع ان اقول لظ لكل شيء . وهذا يزعج قلبي » (ص ١٠٣) .

ويربط مجد تعلقه بتركية بتعلقه بفلسطين . فتركية مثل بلاده التي
يحتلها اليهود وهو صاحبها ، وبلاده بفضل عشاقها الكثيرين لا تستطيع ان
تكون له ، وكلما زاد عشاقها زاد تعلقه بها . ولكن بالرغم من جمال هذه
المقارنة وعمقها ، يمكننا القول ان مجد يجعل من الضرورة فضيلة ، من مرضه
صحة . وبالمقابل ، يصور حب الوطن تصويرا مثاليا ، كشيء مجرد وكماطفة
يائسة لا تقوم على اي اساس مادي . ان مجد يمجد المستحيل ، عندما
يخاطب اسيان : « انت تعيش في دوامة وفراغ ، لانك لا تريد ان تعلق بعلاقة
يائسة ، ولسبب ما تخشى الفشل . ولكنك لا تعرف معنى ان تهب نفسك
ليأس » (ص ١٤١) .

اما تركية فمعقدة جنسيا ، مثل سزي ومرام ولبنى ، وان كانت كل
واحدة منهن تختلف عقدها عن عقد الاخريات . لقد ارادت من حبيب مرة
ان يجامعها حتى يموت احدهما ، او كلاهما في العملية . كانت تريد
الانتحار بالجنس ، ولم تنجح . في المرة الثانية حاولت الانتحار بالعقاقير ،
لان مجدا تركها ، وهي المعتادة على اذلال الرجال حتى القطرة الاخيرة ، كلما
اكتشفت خبيتها فيهم .

ثم يحدث انقلاب في حياة مجد يظهر في زواجه بشجن ، فيتخلى عن
فكرة المستحيل ويختلف مع حبيب . وحبيب هذا وجودي اخر يكثر من تردد
مفردات واطروحات مثل : العبث ، اللاجدوى ، التمزق ، الرفض ، ما وراء
الرفض ، الميتافيزيك واخيرا الانتحار . وها هو الان يشكو مجدا الى اسيان :

« قال ان المستحيل لغو . وان المثقفين في بلادنا رومانتيكيون سيكوباتيون . وان عليهم ان يحملوا قاسا ويشقوا الصخور . وان الانسان السيء التكيف مع نفسه وحياته ، وهذه كلماته بالضبط ، يفر الى براري الفلسفة ، ويقيم من خيالاته صرحا عقائديا . . وان وراء كل فكرة او عمل او كلام سعيًا لتوكيد الذات او لاشباع رغبة . قال ايضا ، ان طاب المستحيل تبرير للتكاسل عن طلب الممكن » (ص ٢٠٨) . وهذا لا يعني ان مجدا قد اصبح ثوريا واقعيًا ، بالعكس ، لقد تفهق الى انسان عادي من المجتمع ، والاصح الى بورجوازي ليبرالي . اسمعه يقول : « جميع القيم واليقينات . . الشجاعة والبطولة والكرم . . والحضارة ، هي ان تعيش مع احبائك ومعارفك في العمل ، بغير شجار ، بغير خيبات . ما عدا ذلك جميع القيم واليقينات بورجوازية . شيء ما في الطبيعة البشرية يجب ان يتحدى ويكسر عوده . ان السبب في جميع ماسي العالم هو بطريقة ما عجز اثنين عن ان يتفقا اتفاقا تاما » (ص ٢٢٦) . بهذا يقترب مجد من اسيان ، لكنه يبقى مختلفا عنه في ان مجدا اضحى ينشد السعادة والاستقرار ، بينما لم يزل اسيان يبحث عن معان ، وان كان يحسد مجد على سعادته الزوجية .

ويشير الانتباه في الشاهد السابق الاستعمال الخاطيء لكلمة «بورجوازية» ، وهو خطأ يتكرر حدوثه ايضا في استعمال كلمة « اشتراكية » . ان مجد في الشاهد المذكور يتبنى وجهة نظر بورجوازية ، وينعت كل ما خالفها مع ذلك بـ « بورجوازي » . على هذا الاساس تصبح هذه الكلمة وما شابه من المصطلحات الاجتماعية - الاقتصادية (الطبقية) ذات مضمون مزور ، بل انها تمسخ الى مجرد شتيمة . ومن الافكار الرجعية المتلبسة بالتقدمية في الرواية ايضا جعل الخدمة والطبخ في بيوت الاخرين مهنة نبيلة (ص ١٦) ، كذلك يقوم الكاتب بالتشويه الفكري ، حين يصف العمل بـ « العلامة النبيلة على جبين البشر ، الزاد الذي كلما شح اقتات الناس بلحوم بعضهم بعضا » (ص ٢٤٨) فمثل هذا الكلام المطلق عن العمل مضر ، لان اشكال العمل الانسانية الاستغلالية (فائض القيمة) شوهت التاريخ البشري وتشووه الحاضر كما تهدد المستقبل .

بعد هذه الوقفة القصيرة نعود الى مجد وحبيب وشجن ! . يرى اسيان نفسه غريبا بين مجد وحبيب ، مجد الذي قنع بالحب والسعادة ، وحبيب ، البطل الضال الذي « لم يتح له القدر صخرة يحملها » (ص ٣٠ - تلمح الى سيزيف !) ، وكلاهما لا يفعل . ان حبيب يهرب اخيرا من واقعه ، فيرحل الى المانيا القريبة بدلا من ان ينتحر . اما مجد فيطرد

عليه تطور آخر .

بعد فترة من حياته الزوجية الهائلة يصاب بالسأم ، ويعود الى ازماته السابقة . لقد حاول سابقا مرارا الانتحار ، ولكنه كان يرى دائما أملا صغيرا على مقربة منه . الان يعترف : « انا ترنحت وانهدمت جبهتي الصامدة . تنسل الى الوحدة والحزن كذهول قديم .. » (ص ٢٧٧) . ويفسر هذه الهزيمة بقوله : « اختلاف بسيط في الطبائع يؤدي الى الشرخ . ليس ضروريا ان يكون اختلافا كبيرا . البسيط يكفي . بعد حين تبدأ المطالبة ، ويبدأ الرفض ، ويبدأ الشرخ » (ص ٢٧٧) . شجن هي المقصودة بهذا الكلام ، فلنر كيف كانت هذه المرأة .

يعرف الكاتب شجن بانها بورجوازية جميلة ، طيبة الفقراء ونقيض تركية . انها في حالة قمع دائم لانانيتها ، او لنقل هي بحر محيط من العطاء ولا اخذ . وهكذا ينام مجد جيدا ويأكل جيدا ، وتحيط شجن حياته بالابتسام والنظافة والرعاية الطيبة التي لا تنتهي . « اكتملت بهجتها عندما اكتمل العالم الذي اقامته لجد . انها له الان . وهي تحقق له جميع رغباته . لا تتركه يحتاج الى شيء ، ولا يحمل هما » . ويدعي الكاتب : « بالرضى والقناعة تجنبنا صراع السيطرة الذي ينشب بين جميع المتزوجين .. » (ص ٢٠٤) . ونحن نرى ان صراع السيطرة ليس موجودا ، لان شجن مستسلمة برضاها لارادة مجد ، هي « تنعم » في عبوديتها . وهذه العلاقة غير المتكافئة ، وغير الخلاقة ، لن ترضي مجدا ، لانها لن تعطيه اكثر مما يعطيه عبد مخلص لسيدته . والنتيجة ، هي امحاء شخصية شجن ، واتساع الهوية بين الشريكين اللذين لم يعودا شريكين ، الا بالاسم . وهذا تفسير ما يقوله مجد : « اختلاف بسيط في الطبائع يؤدي الى الشرخ » (ص ٢٧٧) . وهذه الفكرة ترد ايضا على لسان اسيان موجهة الى لبنى (انظر ص ٢٦١) . ولكن ، كيف لا ، وقد انعدم التفاعل ؟! ان ما يقوله مجد واسيان يعنسي استحالة الحياة المشتركة بين الرجل والمرأة . فهذه الحياة لا تستقيم ، لا بصراع السيطرة الدائم ولا بهيمنة احد الشريكين ، بل بالمساواة التامة بين الرجل والمرأة ، وبالديموقراطية .

بعد فشل تجربته مع شجن ، يقرر مجد هجر الحضارة وتعقيداتها ، كما يقول ، الى البدائية ، مؤملا ان يعود بعد « الاغتسال » ليسير على درب جديد . هكذا يبرر قراره ، وهو الذي هاجم هجرة حبيب الى المانيا الغربية . ان مجد تبريري كبير ، فان فكرة السفر الى غينيا والبدائية ليست الا هربا

رومانسيا من الواقع الذي لم يعد قادرا على التأقلم معه ، ولا على تغييره .
ويقول مجد : « ربما كان موت امثالي افضل . فالمواطنون المزعزون لا
يقيمون وطننا ملتثما » (ص ٢٧٨) . وهذا ما كان ، فبعد فترة ينتحر
مجد في غينيا ، فالبداية اذن لم تكن حلا !.

بقي ان نتحدث عن شخصية ضائعة اخرى في الرواية ، هي شخصية
مسعود . والملاحظ في هذه الرواية ، انه من بين جميع الذين يبشرون بعالم
جديد ، ليس هناك سوى ابي خالد ممن يمكن الا نعتبره ضائعا ، وان كان
في الوقت نفسه اسوأ مثال على طريق الحياة الجديدة .

يعرف الكاتب مسعودا بأنه « دون جوان العربي الذي طلب الحب فوق
على الجنس وظل بلا نساء » (ص ٧٩) . وهو شاعر ، مناصر للشعر الحديث
ضد الشعر القديم الذي يهتم بالشكل ، لا بالمضمون ، يلهو بالسكر ولعب
انفرد (الطاولة) وسيد النساء ، وحيانا تصطاده النساء . وهو عسكري ، همه
ان يرفع الى رتبة اعلى . فيمكن القول ان مسعود هو تقيض مجد قبل زواجه ،
حسب التصنيف الكبير كفاردي للانسان ، اي مثال الانسان الحسي الجمالي .

من فترة لاحرى ، يتكلم الكاتب بواسطة مسعود : « ان كارل ماركس
في حاجة ماسة الى فرويد . البنى التحتية الاساسية تحليل فوقاني للمجتمع .
في القعر يقبع الجنس . وازمة الجنس ازمة الحرية . عندما يعرف الناس
الحرية يعرفون سلامة الجنس . ولكن الناس لم يعتادوا على ممارسة الحرية
كما اعتادوا على ممارسة الاكل » (ص ١٩٦) . وكان المشكلة مشكلة عادة !
ان الكاتب يتخط ، احيانا يسير على قدميه ، وغالبا على رأسه ، في محاولة
يائسة وغبية لنقد ماركس . ان الجنس موجود دائما منذ نشوء الكائنات
وحتى فنائها ... لم يتغير هذا ابدا . الذي تغير هو الشكل الذي تبدو فيه
الممارسة الجنسية ، ولذلك فالمشكلة الجنسية هي بناء فوقي ، تماما مثل
طريقة الطعام . وهي بناء تحتي بقدر ما تعبر عن العلاقات الاجتماعية
الاقتصادية السائدة ، وهذا يدخلنا من جديد في مسألة النظام
الاجتماعي . فالحرية الجنسية مثلا لا يمكن ان تتعايش بأي شكل مع نظام
العمل المقرب والملكية الخاصة لوسائل الانتاج . وهذه المسألة هي بالتحديد
ما يتجنبه الكاتب الخوض فيها . وما قلناه عن الحرية الجنسية ينطبق على
جميع الحريات الاخرى .

ويسكن مسعود واسيان وابو خالد سوية في قبو . خلال هذه الفترة
يحصل انسجام خاص بين مسعود وابي خالد . فيخطو مسعود خطوة في

طريق صاحبه ، ويطالب بانثورة لتصحيح الثورة - الوحدة بين سورية ومصر هي المقصودة ، كما نخمن . كذلك يحاول ابو خالد القيام بخطوة على طريق مسعود ، فيذهب لـ « تدير » امرأة . لكن ، يفشل الاثنان في مسعاهما . ويستغل الكاتب هذا الفشل ليطلق على لسان ابي خالد شعار : اما الجنس واما فلسطين . غير اننا نرى في هذا تعارضا وهما وتضليلا . فما الذي يمنع المرء من ان يلبي حاجاته الاساسية مثل الطعام والشراب والجنس واللباس ويناضل في الوقت نفسه في سبيل وطنه ؟!

تفريق قسري مشابه كنا قد رايناه سابقا لدى الكاتب على لسان اسيان ، بين السعادة وتكوين المعاني . وهو تعارض مختلف في الحالتين ، لا يقوم على اي اساس علمي او عملي ، ينطلق من القصور الشخصي ويبرره . اما مجد ، فيجد هو الآخر في اختلاف مسعود وابي خالد فرصة لعرض آرائه التشاؤمية الاعباطية : « عندما لا يختلفان تحرر فلسطين » (ص ٢١٤) . وهو قول يجعل الاستسلام والتقاعد امام العدوان الاميريالي الاسرائيلي العنصري مشروعا وابديا ، لان الاتفاق بين الجميع لن يتم قط ، وخاصة بوجود الطبقات المتناحرة ، لدى الفلسطينيين كما لدى غيرهم من الشعوب .

ان اسيان ومجد وحبيب ومسعود ، جميعا ، من جيل واحد متجانس ، ينعتة ابو خالد بـ « قافلة الضياع والتمزق والحزن في كل مكان » (ص ٥٧) . وعلى الرغم من ان ابا خالد واحد من هذا الجيل ، وواحد من الشلة ، الا ان له بعض الميزات عنهم . فهو قومي متعصب ، « الحمدي » مثله الاعلى ، ودرب « البعث » دربه . وهو من انصار الشعر العمودي ، ذو شوارب ، وسبحة وكروش على الرغم من صفر سنه (٢٨ سنة) ، بلغ تعلقه بالماضي حدا جعله يحرق عانته بالكبريت . وفي ابي خالد طبع البسادة ، فهو يرفض الحضارة الغربية ، لكنه يتنعم بها . وللرجولة عنده مفهوم متخلف ، وفهمه لازمة الواقع العربي فهم مثالي ، فداء العرب الوحيد في الاخلاق ، وهو يفصل بين الاخلاق والنظام الاجتماعي او المرحلة التاريخية لتطور المجتمع فصلا تاما .

وموقف ابي خالد من الحب والجنس متخلف . ها هو يتوجه الى اسيان بسؤاله : « هل خطبت ؟ ام تفضل ، مثل الشباب الثوريين ، ان تمشي على اعراض الآخرين ؟ » (ص ٥٧) . وتراه يغازل عن بعد طالبات محجبات ، دون ان يقيم مع اية منهن علاقة ما مدعيا ان ذلك هو الحب .

ويختلف ابو خالد عن الآخرين في انه يلعب دور البديل لجماعة التمزق

والضياع . انه يفعل ، فينضم الى جماعة سرية تحاول استلام السلطة بالسلاح . الا ان امر الجماعة ينكشف ، ويزج بابي خالد في السجن . وقد كان الكاتب غير وفي للتاريخ ، عندما لم ير بديلا اخر لجماعة التمزق والضياع غير البعثيين التقليديين الذين مثلهم ابو خالد في الرواية ، والذين يحملون - حسب الرواية ايضا - الكثير من مفاصد الواقع . وهذا ما سهل على الكاتب رفض هذا البديل . غير انه كانت هناك جماعات اخرى ذات تأثير في الحياة السورية العامة ، وذات وجهة نظر مخالفة لتفسير الواقع ، حدثنا عنهم فارس زرزور في رواية « اللاجتماعيون » وهو ما سنراه ، وقد تجاهلهم هاني الراهب تجاهلا تاما .



شخص الرواية ، كما رأينا ، عصايون . . . هناك غربة عن المجتمع ، غربة متأزمة . وشخص الرواية شباب فاشلون ، خائبون : لا هم ارادوا ولا استطاعوا التآلف مع المجتمع ، ولا تغييره او الصمود امام ارادته . وقد كان هم الكاتب ان يوجه الانظار الى الفرد لاصلاحه ، وبالتالي اصلاح المجتمع . في هذا المجال كان لمفهوم « الثلث العضوي » اهمية خاصة . فهذا الثلث هو الذي تبقى للانسان العربي ، في حين مات الثلثان الاخران . وهذا يعني الانشغال التام بملاحقة الحاجات البدائية ومنها الجنس . وهو ما يقلق الكاتب ، لان ذلك يعني العدم .

ان الخطا الاساسي الذي وقع فيه الكاتب هو جهله كون صلاح الفرد لا يتم الا بايجاد وسط ملائم لوجود او حياة الفرد الصالح ، اي لا بد من خلق نظام صالح . الا ان هاني الراهب فرداني ، لا هو مادي ولا جدلي ، بل يفكر تفكيراً مثاليا وجوديا وفرويديا . تفكيره الوجودي اوصله الى احدي النهايات الثلاث : اما الانتحار كما فعل مجد وحاولت تركية ، او الهروب كما فعل حبيب ومسعود وهو حل مؤقت يقودنا الى الحلين الاخرين ، او ان يبقى المرء يعيش في قلق وضجر . وهناك طريق رابع اتبعته لبنى ، وهو الاستسلام للمجتمع . هذا بالنسبة للفرد . اما بالنسبة للمجتمع ، فقد كانت النتيجة نهاية الوحدة (خطوة الى الوراء - هزيمة حزيرانية مبكرة) وبقاء فلسطين مفتتصة من قبل العدو الصهيوني .

على الرغم من معرفتنا بملاءمة هذه الحلول للفئة المثقفة من البورجوازية الصغيرة ، وهي اقرب الى اليمين ، الا اننا نعلم ايضا ان هناك شرائح اخرى تطرح حولا مقابرة لازمة الفرد والمجتمع . لقد تحدثنا عن فئة منها قبل

قليل . ويجدر بنا لفت الانتباه الى فئة اخرى ، لم يذكرها الكاتب ايضا ، بالرغم من اهميتها لقضية فلسطين التي يطرحها الكاتب في روايته: انها العمل الفدائي الفلسطيني . وان المرء ليعجب ان ينشر هاني الزاهب رواية تعود في نمط تفكيرها الى الخمسينات واولئ الستينات ، وهي فترة انتشار الفكر الوجودي على يد دار الاداب ومن التف حولها من المثقفين .

لقد اخطأ هاني الزاهب (جدا) حين ظن ان ارضاء اثالث العضوي (ومنه الجنس) شرط للعمل في مجالات اخرى . فالجنس مشكلة اجتماعية ايضا ، وليست فردية . وقد ضاع الكاتب بين فرويد ورايش . فهو - وان كان قد احسن فهم فرويد كعالم نفس - لم يتبعه ولم يتجاوزه ، بالرغم من انه ربط دائما - وان بشكل مبتور ومعكوس - بين مشكلة الفرد ومشكلة المجتمع . حسب فرويد كان حل لبني هو المطلوب ، بينما لم يكن لرايش اي ممثل في الرواية ، ورايش هو الذي قال : « اذا اردت ازالة البؤس الجنسي ، فناضل في سبيل الاشتراكية » .

وقد ظن هاني الزاهب نفسه اشتراكيا ، لكن اشتراكيته كانت اسمية وحسب . حتى في الاماكن التي عرض فيها افكارا اشتراكية ، كان التشويه جليا . فالاشتراكية تقيض الطبقية والفردية : ومن لا يرى المجتمع مقسما الى طبقات متناحرة ، من يتغزل بالعمل كيفما اتفق ، من ينظر الى الفرد معزولا عن طبقته .. هذا الشخص ليس اشتراكيا بحال .

وليد اخلاصي

وليد اخلاصي - توالد الاسكندرونة عام ١٩٣٥ .
خريج جامعة الاسكندرية في العلوم الزراعية . موظف .
متزوج وله ولدان .

« والذي ازهري وفقير وذو ميول اشتراكية ، ولكنه محافظ على القيم الاساسية للدين ، في الوقت الذي ينقم فيه على الخرافات الدينية والنزعة السلطوية لبعض من رجال الدين ، وتلك النقمة ادت بالطرف الاخر الى اضطهاده في اكثر الاحيان . - لم اجد الجراة يوما في الانتساب الى تنظيم سياسي ، كنت اخاف السيطرة الفكرية على عقلي من خلال التعاليم الحزبية . لم اكن ضد التنظيم بالنسبة للآخرين ، بل كنت اشجعهم على ذلك ، اما بالنسبة لنفسني فانا ضده ، وهكذا لم استطع ان اشارك جماعيا في اي صراع . ولكن هذا لم يمنع في اي يوم من الايام من ان اتفهم طبيعة الصراع الطبقي الذي يشكل قاعدة الصراع السياسي في حياتنا العربية ، وان يصبح ذلك الصراع واضحا في كثير من اعماله الادبية .

ان الحرية هي المناخ الاساسي لنمو الصراع ، وهذا ما اكرس نفسي من اجله ، وكذلك ياخذ النضال من اجل الحرية شكل الصراع ضد السلطة التي ما تزال في اشكالها الادارية الوجودية رمزا للتعسف في أسوأ مظاهره » .

من شهادته لنا .

مسرحة « الليلة نلعب »

١ - نظرة عامة

تتسم أعمال وليد اخلاصي بنزوع مستمر للتجديد ، ومن ذلك تعدد بحق مسرحية « الليلة نلعب » (١) التي كتبها في ربيع ١٩٧٠ ، والتي يبدو التجديد فيها من عدة جوانب . من ذلك ان تسعة ممثلين فقط - رجل وامرأة وسبعة وجوه - يقومون بجميع ادوار المسرحية ، بحيث ان الوجه الواحد يؤدي اكثر من دور ، كما نرى ذلك لدى بيتر فايس (في « حديث عن فييتنام » مثلا) ولدى سعدالله ونوس في « مفامرة رأس المملوك جابر » . تكمن خلف هذا الشكل نظرة انسانية اشتراكية ، فالانسان نفسه يمكن ان يكون النقيض في ظروف اخرى (العامل المأجور يمكن ان يكون رأسماليا في ظروف اخرى ، على سبيل المثال) . لكن طريقة التبسيط هذه يقضي عليها الكاتب ، عندما يجعل استخدام الديكور والمشاهد المختلفة رهين تدابير تقنية عصرية خاصة مثل استعمال الفانوس السحري (انظر ص ٢٩٥) . من ناحية اخرى تتخذ المسرحية شكل « المسرح ضمن المسرح » البريشتي (كما في « دائرة الطباشير القوقازية » لبرتولد بريشت ، وكما في « مفامرة رأس المملوك جابر » لسعدالله ونوس) ، الذي ساعد الكاتب في ملاحقة هدفه التعليمي . لكن المؤلف اساء الى الغاية التعليمية ، المتجلية في عرض التاريخ البشري ، وفي خواتم المشاهد التي ساقها باستمرار كعبارات حكمية ، اساء الى هذه الغاية بالسمة الملحمية التي اضافها على جو المسرحية .

يريد وليد اخلاصي لنا ان نتعلم من تاريخ الانسان . ولكنه عرض هذا التاريخ بشكل مشوه ، اذ انطلق من اسطورة آدم وحواء وابنهما قابيل

(١) نشرت في : « الموقف الادبي » (العنقية) ، المجلد ١ ، ايار ١٩٧٢ ، ص ٢٩٥-٣٣٦ .

وهاييل ، فجعل بذلك تاريخ البشرية يقوم على الخطيئة والجريمة - نظرتان دينيتان لاتناسبان عرض الكاتب للتاريخ البشري بعدئذ كسلسلة من الصراعات الطبقة . ولكن حتى هذا العرض التاريخي لم يكن موضوعيا ، اذ لم يأخذ بالقياس المشترك لمجموع المجتمعات والجماعات البشرية . فعرض تشكيلات اجتماعية خاصة لدى بعض المجتمعات مثل « الفاشية » - وهي حالة طارئة لا تنفصل عن النظام الرأسمالي ، تأتي وتذهب حسب تفاقم او هدوء الازمة الرأسمالية ، ولم تمر بها جميع المجتمعات البورجوازية - ، بينما أهمل مرحلة « المجتمع البدائي المشاعي » وهي مرحلة عامة ، كما انه تجاهل مرحلة الاشتراكية التي أصبحت الان نظاما اجتماعيا لاكثر من ثلث سكان الارض . وخطأ هذا التجاهل ، ثم خطره ، لا يكمن في تشويه التاريخ فحسب ، بل - لدى افتراض حسن النية - يضر بتنفيذ الفكرة التي يلاحقها الكاتب : فعمل كهذه المسرحية يفترض به ان يحتوي على نظرة مستقبلية ايجابية لا ندرى كيف تكون مع هذا العرض التاريخي الشامل ، ان لم ير الكاتب مال المجتمع البشري الى مجتمع اللاطبقات او تطوره بهذا الاتجاه ؟!

ان اهمال الكاتب للمرحلة الاشتراكية ، وتوسعه في عرض مراحل الرأسمالية ، ثم اغفاله للبلدان المتخلفة ، ومنها الوطن العربي كل ذلك ليدل على انه قد حصر تفكيره في المجتمع الاوربي الغربي دون سواه من المجتمعات ، ثم عمم تاريخ هذه البقعة على المجتمع البشري بأسره .

يتبين مما تقدم ان الكاتب لم يتبع نظرة معينة الى الانسان والعالم والتطور . فهو انتقائي : احيانا يأخذ من الماركسية ، اخرى من الوجودية ، احيانا ينظر بعين المادي واخرى بعين المثالي . . هناك التأثير الديني الى جانب التأثير العلماني ، الاشتراكي الى جانب البورجوازي .

ب - الحفرة والوجوه

اما الانطلاقة في المسرحية فهي وجودية : ثمة رجل وامرأة يجدان نفسيهما ساقطين في « حفرة » . يبدو لهما ان الخروج منها مستحيل . يلعبان بالاشتراك مع « الوجوه » لعبة آدم وحواء ، لعبة الحياة . وهكذا يمثلان تاريخ البشرية . اخيرا يلعبان لعبة الامل ، ويكتشفان طريق الخروج من الحفرة .

بعيدا عن كون فكرة الحفرة ليست جديدة في الادب والفن العالميين ، نتساءل : ماذا يريد المؤلف من « الحفرة » ؟ هل هي الحياة المفروضة فرضا ؟ ام انها الظروف التي تتحكم بالانسان وتقضي على حريته ، او تحد منها ؟ ام

هي سقطة الخطيئة ؟ هل يقع المرء فيها دون دفعه من الآخرين ، ام ان الآخرين يرمونه بها ؟ كل هذه التساؤلات لا تهتم الكاتب : الانسان في حفرة ، وعليه ان يرى كيف يخرج منها . هذا ما نراه على الصفحة ٣٣٤ عامود ١ :
« الرجل : (وكأنه اكتشف حقيقة) كيف سقطنا ؟ لا بد ان احدا دفع بسي الى الحفرة .

« المرأة : او انك كنت مفضض العينين ، او انك تنظر الى الاعلى ، ولكن لم نبحث عن الماضي ؟

ومع ذلك يمكن مع شيء من الصعوبة التوصل الى ما وراء الحفرة : فهي حالة طارئة تبدو اعتيادية (الرجل يتأمل المرأة وكأن سقوطها كان شيئا عاديا - ص ٢٩٧ ، ع ١) يقع فيها المرء كما في الفخ (« ايتها الواقعة في الفخ » - ص ٢٩٧ ، ع ١) ، هي كالقبر (« انت في القبر ، ولكنك لم تموتي بعد » - ص ٢٩٧ ، ع ١) ، الحفرة سقطة الخطيئة (وتقع الخطيئة على العتبة . وتولد كل يوم الف مرة ... - ص ٢٩٦ ، ع ٢) ، عثرة انسان مستلب انسانيا (« منذ ان تعثرت ذات يوم ، كنت منهكا ضائعا ووحيداً ، مطرودا من امن نفسي . لم ار الحفرة ، كانت واسعة فلم ارها ، سقطت » . ص ٢٩٨ ع ٢) والاستلاب تم في نظام معين (« سقطنا في الفخ وفق خطة مرسومة ، والجنون ان ليست هناك خطة للخروج ابدا » ص ٢٩٩ ، ع ٢) والحفرة اخيرا هي الوحدة والحرمان العاطفي (« يبيعون عن الأحبة ، قريبون من الموت ، تلك هي الحكاية » - ص ٢٩٩ ع ١) : والازمة العاطفية (فصل للفاشلين في حبه - ص ٢٩٨ ، ع ٢)

من هذه الاحتمالات المتعددة نصل - حسب اجتهادنا - الى ان الحفرة ترمز الى شيئين : سقطة الانسان بالمعنى الديني المتضمن للخطيئة ، وازمة الانسان بالمعنيين النفساني والاجتماعي والمتضمنين لفقدان المحبة والاعتراب الانساني . قد يكون سبب هذه الازمة او المشكلة او الورطنة « الغير » : العدوان والاضطهاد ، العزل عن الآخرين وخاصة الاحبة ، تحكم الظروف وفقدان الحرية ... وقد يكون سببها الانسان نفسه : ضعف الوعي ، التهور ...

كيف يخرج الفرد من الحفرة او المأزق ؟ يقول الكاتب : بالانتظار والامل والكفاح .. ولكن ، ليس الانسان بمفرده خارجاً ، لا بد له من مساعدة آخرين . بهذا تتدخل الجماعة لتنفي استحالة الخروج من الحفرة وتقلب - كما يبدو - النظرة الوجودية الى اشتراكية :

« المرأة : (بضيق) ننتظر ! ننتظر من ؟

الرجل : احدا يخرجنا ، يمد لنا يد المساعدة . » (ص ٢٩٧ ، ع ٢)

لكن هذه اللقطة ، ومن ثم العرض التاريخي الطويل للنضال البشري ضد الاستغلال والتسلط ، لا يعبران في الحقيقة عن نظرة اشتراكية قدر ما هما مساعدان اشتراكيان لاساس وجودي . ففي النهاية نرى ان الآخرين لم يساعدوا الرجل والمرأة الا بصورة غير مباشرة ، اذ توصلا الى طريق الخروج من الحفرة ، وبدأا بالمحاولة بفضل معرفتهما بالتاريخ البشري فقط . تقول المرأة : « تاريخ الانسان الذي حكيت عنه علمني اشياء وأشياء . يا للروعة رغم تلك المحن فهو ينهض ويستمر . نحن يجب ان نهض ونستمر . » (ص ٣٣٤ ، ع ١)

بعد ذلك العرض شبه الشامل لتاريخ البشرية ، والذي اخذ خمس اسداس حجم المسرحية ، كان ينتظر المرء فكرا « جماعيا » : ان يأتي آخرون ويشتروا مع الرجل والمرأة للخروج من الحفرة . لكن الذي حدث ، هو ان تاريخ البشرية اعطى الاثنين الامل ، وساعدهما على تصور اداة الخروج « السكين » ، وبالصدفه اكتشفا ان اظافرهما - التي استطلبت خلال فترة مكوثهما في الحفرة - يمكن ان تقوم بوظيفة السكين . وفي الواقع لم يكن الكاتب من اجل هذه الغاية مضطرا الى اعطاء القارئ تلك المحاضرات في التاريخ البشري ، وفي كل الاحوال ، لم يقدم افكاره الاشتراكية ، ولا فهمه (شبه) الماركسي للتاريخ شيئا ذا فائدة .

قلنا ان الفكرة الاساسية في المسرحية وجودية . فالحفرة تعني بالنسبة للكاتب « اللاختيار » والخروج منها يعني « الحرية » . لنسمع ما يقوله وليد اخلاصي بلسان شخصه : « لقد وقعنا في فخ اللاختيار » (ص ٣٠١ ، ع ٢) ، « يجب ان نصل الى الثقب الواسع والذي سيؤدي بنا الى الحرية » (ص ٣٣٥ ، ع ٢) . بالرغم من ضبابية مفهومي « الحرية » و « اللاختيار » لدى الكاتب ، يمكن ان نقول انهما فرديان ، اي انهما يتعلقان بالانسان الفرد ، وان اللاختيار حالة طارئة او غير طبيعية . . . اما الحرية في المفهوم الماركسي فهي قضية شاملة ، مع انها نسبية (غير مطلقة) ، ليست فردية ، ولا قابلة للتجزئة ، تتعلق بالنظام الاجتماعي والمستوى الحضاري الذي وصله المجتمع . فطالما هناك مجتمع طبقي ، فهناك اغتراب . وطالما ان حاجات الانسان غير قابلة للارضاء بالشكل والكمية التي تناسبه كاتسان ، فهناك « ضرورة » تحد من حريته او تقضي عليها . . ومع ذلك فالماركسية تجد في كل الانظمة

والازمنة مجالا ، يصفر او يكبر ، يستطيع المرء ان « يختار » فيه ، ضمن الحدود التي يحددها المجتمع والقوانين الطبيعية والاجتماعية .

ويحاول وليد اخلاصي مرة اخرى ان يربط بين الوجودية والاشتراكية، لكنه يفشل بسبب نظريته الفردانية . ها هو يربط بين مصير الفرد ومصير البشرية ، يقول « الرجل » انه يفكر بالمصير البشري وانه نادم اذ لم يفعل شيئا له قيمة ، يقول : « اريد ان اكتب للجنس البشري وان اغني له . ايتها المرأة اريد ان اساهم في بناء الحضارة » (ص ٣٠١ ، ع ١) . فهل المساهمة في بناء الحضارة هي الشيء الذي فات الرجل ؟ في هذه الحالة يكون الكاتب قد نسي او تناسى ان بناء الحضارة البشرية كان على حساب حرية الانسان، منذ بداية الحضارة ونشوء اول مجتمع طبقي حتى اخر مراحل المجتمع الرأسمالي . هكذا قامت اهرامات الفراعنة وبرج بابل وقصور الاباطرة وناطحات سحاب نيويورك . ويتساءل المرء في هذا المعرض : هل تنتهي « قيمة الوجود » او هل ينتهي « معنى الحياة » عند حد المساهمة في بناء الحضارة ام ان هذه المساهمة هي وسيلة لغاية ابعد ؟ يبين الكاتب رايه فيما بعد بشكل محاضرة يلقيها الرجل على المرأة ويتحدث فيها عن المحبة والسلام، محبة الآخرين والعيش معهم بسلام . الا اننا نتساءل ثانية ، عما اذا كان بناء الحضارة يخدم بالضرورة المحبة والسلام ، فقد تعلمنا العكس من التاريخ ، ام ان هذا يتعلق بالنظام الاجتماعي السائد ؟

لا نعجب ان يفشل الكاتب في ربط الفرد بالمجموع ، وخاصة انه وضعه وحيدا في مأزقه . بالضرورة سيفكر هذا الانسان عندئذ بنفسه . سيفكر بماضيه ، وينقده مقيما علاقاته الانسانية السابقة . سيفكر بحاضره، وسيحاول الخروج وحيدا - طبعاً - ، لانه يرى نفسه وحيدا او لان الكاتب القى به في الحفرة وحيدا . من ناحية اخرى نرى ان معنى الوجود ، او قيمة الحياة لدى الفرد ، اشتقاق من العناصر الاجتماعية المتواجدة فيه: ادبولوجيا المجتمع ، الانتماء الطبقي ، درجة الوعي الطبقي السياسي ، التأثيرات الثقافية .. الخ . وبالتالي فان قيم ومعاني فرد قسي المجتمع السوري ستختلف بالضرورة عن قيم ومعاني فرد في المجتمع الاوربي الغربي مثلاً .

والواقع ان الوجودية هي ردة فعل فردية للانسان (المثقف غالباً) الذي يرى نفسه ضائعاً في المجتمع البورجوازي المتقدم، حيث تطفئ الآلة، ويصبح الانسان « شيئاً » ، سلعة في سوق العمل ، هي موقف الانسان الذي فقد حماية الاسرة المنهارة ، وفقد قيمته كإنسان لانه معزول ، وحيد

امام القوى المعادية دون سند . . الوجودية هي التفتاة حول النفس في وسط رأسمالي صناعي ، نفمي فرداني اناني ، ولحظة تأمل لمعنى الحياة والوجود والعالم . اما في مجتمع ما زال في جوهره هيكلة اقطاعيا واقطاعيا - بورجوازيا ، وفي كل الاحوال متخلفا ، فلا تكون « الوجودية » اصيلة .

الرمز الاخر الذي ندخل منه الى المسرحية هو « الوجوه » . فماذا تمثل الوجوه ؟ ان الدور الذي تلعبه في المسرحية شبيه من ناحية بدور الحكواتي في مسرحية سعد الله ونوس « مفامرة رأس المملوك جابر » ، فهي تمثل التاريخ وتعرضه (هي حيادية ، تراقب وتخرج بالحكم والحكمة) . ومن ناحية اخرى ، يمكن الذهاب الى انها تمثل الزمن : سبعة وجوه - سبعة ايام . ولقد جعلها الكاتب في المشهد السادس تبدو وكأنها وكيلة الله على الارض ، كأنها ملائكة الرقابة الالهية . وعلى كل حال فهي ابداع غني ، كان يمكن ان يستغل على نحو افضل ويضاعف من خدمته الهامة للمسرحية .

ج - بين العالم والاسطورة

يبدأ الكاتب المسرحية بداية علمية لا تلبث ان تنقلب دينية بسرعة خاطفة . تقول الوجوه : « كان الكائن مسيح الوجه ، سديما كان لا يضحك ، لا يرى . لا يفعل شيئا . كان مسيح الوجه » (ص ٢٩٦ ، ع ١) ، « اصبحت له وجوه سبعة . كان الكائن مسيح الوجه فاصبحت له وجوه سبعة . هي الايام تولد وتموت . . » (ص ٢٩٦ ، ع ٢) ، « وتقع الخطيئة على العتبة » (ص ٢٩٦ ، ع ٢) .

ومن الخطيئة يصل الى اسطورة آدم وحواء ، فيتناولها بشكلها الديني المتوارث ، دون تعمق وبمنظار لا علمي . فيقسم العمل بين الرجل والمرأة ، حسب التاريخ الطبقي للانسان ، فيضرب مبدأ المساواة بين الرجل والمرأة الذي ساد في بداية حياة البشرية . كما انه يعطي تفسيراً غيبيا للقتل والجريمة . ثم يعود من جديد الى العلم والتاريخ ، ولكن على قاعدة دينية . . كل ذلك يتم ببهلوانية عجيبة !

ان اعتماد بداية الخلق على نحو ما جاء في المسرحية ضرب لقانون نشوء الانسان وارتقائه من قرد الى انسان . كما ان الإشارة الى الجنس كخطيئة ، او كمصدر للشعور بالذنب في تلك المرحلة المبكرة من التاريخ الانساني ، لا تبدو مقبولة . فمن الثابت تاريخيا ان الجنس لدى الانسان الاول لم يكن شيئا غير عادي ، كان حاجة مماثلة للطعام والشراب . واذا كان الانسان البدائي قد غطى اعضاءه الجنسية قبل غيرها من اعضاء جسمه ،

فذلك لانها اكثر حساسية (الم تتكفل الطبيعة بذلك لدى كائنات حية اخرى كالكلب والحصار ؟) . وبالمقابل ، فانه لم يفظ صدره ، فحتى اليوم لا تزال المرأة في بعض مواطن افريقيا تكشف ثديها للطبيعة والعيون .

ثمة مغالطة اولى اذن هي في الانتقال من نظرية السديم الى اسطورة آدم وحواء ، التي هي مغالطة في حد ذاتها ، اذ تتعارض مع نظرية داروين . وثمة مغالطة ثالثة هي الاخذ بفكرة الخطيئة الدينية او « الاثم الاول » التي تعتمد على سالفيتها . فاذا علمنا ان اسطورة آدم وحواء من نتاج عصر الرق (١) ، ادر كنا مدى خطورة الاخذ بها او السكوت عنها . من الحق ان الكاتب خالف في الاسطورة نفسها الشكل الديني من اكثر من زاوية . فقد جعل « الملل » دافعا الى بدء لعبة الحياة ، وذكر ان آدم وحواء لم يكونا يعرفان في البدء من التخاطب سوى الاشارة . ومن اوجه مخالفة الكاتب للشكل الديني للاسطورة ، هذا التطعيم العلمي الذي يظل هامشيا ودليل تشتت : « الرجل : (مستسلما) حسنا ، ثم ما هي الخطوة التالية ؟

المرأة : الفواية .

الرجل : الشيطان وشجرة التفاح ؟

المرأة : لا اعتقد ان مثل هذه الامور كانت لازمة ، فاللقاء كان طبيعيا لكي تأخذ اللعبة شكلها الطبيعي » . (ص ٣٠٥ ، ع ٢) .

الا ان هذه المخالفات بقيت سطحية ، واساءت الى وحدة الفكرة . لقد كان الكاتب بين خيارين : خلق الله آدم وحواء انسانين « كاملين » ، ثم اغواهما الشيطان ودلهما على الفرائز ، او ان الانسان خضع لقانون التطور ، وها هنا لا يكون للملل دور في ما يسميه الكاتب « لعبة الحياة » وتنفي الحاجة للفواية وتغدو ممارسة الجنس في منتهى الطبيعية . لكن الكاتب لم يأخذ بأي من الاختيارين حتى نهاية الخط ، انه متقلقل ، متذبذب بينهما .

ثمة مخالفة اخرى ، خرج بها الكاتب عن اصل الاسطورة ، دون ان يكسب ذلك شيئا ذا قيمة ، نجدها في هذه المساواة المزيفة : « يقطف الشيطان تفاحة وهمية يقدمها لادم فيأكل منها قطعة ثم الى حواء لتفعل نفس الشيء ... » (ص ٣٠٦ ، ع ١) . في الاصل المعروف ان الشيطان اغوى حواء ، وهي اغوت آدم من بعد .

(١) انظر بو علي ياسين : محرمان - الدين والجنس ، في : الثالث المحرم ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٣ .

يمثل هذه اللاعلمية في معالجة بداية الخلق ما جاء في معالجة نشوء الجريمة والصراع التناحري بين الناس . ان القتل لم يخلق مصادفة، وليس بأي حال بين اخين طفلين ولسبب تافه ، بل بسبب التملك الفردي للارض المشاعة واستغلال عمل الغير . اذا كان قد سبق ذلك قتل ، فهو اما حدث بالصدفة ، اي ظاهرة عرضية ليست من صواب الحياة البشرية وبالتالي غير جذيرة بالذكر ، او انه كان من اجل البقاء ، وهذا قانون طبيعي تخضع له جميع الحيوانات بما فيها الانسان . اما القتل كاعتداء فلا تستدعيه ضرورة البقاء ، كجريمة ، فقد صار ظاهرة يومية بين الناس ، منذ استحوذ البعض على الارض المشاعة ، واستعبد الغير ليعمل في الارض المصادرة ، وليقوم بخلمته . ان اسطورة قابيل وهابيل مرتبطة بالاسطورة السابقة ، وهي تسمى لتأكيد نشوء الجريمة بسبب معصية الانسان لله واكتشافه للنفس والغرائز ولجميع ملاذ الحياة وشقاواتها . ان الخطورة في المسرحية ، وهي تتصدى لآدم وحواء او قابيل وهابيل ، تأتي من اعتماد الكاتب ذلك منطلقا الى المجتمع « البدائي » فتطور المجتمعات التالي . . ان تاريخ البشرية يفسدو والامر كذلك تاريخ قتل ، وما علينا الا ان نخرج من هذه الحفرة !

ان هذه المواقف تجعل المرء يحكم بنهوض الفهم المادي للتاريخ لدى وليد اخلاصي على اساس ديني ، لا على اساس مادي . مما يجعل المرء يتساءل : هل اراد الكاتب توحيد العلم بالميتافيزيك ؟ التاريخ بالاسطورة ، المادة بالروح ؟ ان كان التوحيد على اساس العلم والتاريخ والمادة فلا غبار . لقد فعل ماركس نفسه ذلك . لكن ، ان كان التوحيد على اساس الميتافيزيك والاسطورة والروحانيات ، فقد سقطنا اذن في خلط كبير .

لقد نقلنا الكاتب مع آدم وحواء من تلك البداية الى عصر الزراعة الاول بقفزة هائلة ، دفعة واحدة . فمحا بذلك فترة تاريخية هامة هي فترة الشيوعية البدائية ، حيث انعدمت الملكية الخاصة لوسائل الانتاج ، وعرف الصراع الانساني الجماعي ضد الطبيعة، وانتوزيع المتساوي للخيرات الناتجة عن هذا الصراع . من هذه المرحلة انتقل المجتمع البشري الى النظام العبودي - هذا ما نعرفه منذ ١٨٦١ - ١٨٧١ ، وخاصة عن طريق لويس مورغان منذ عام ١٨٧١ .

د - المرأة

تكاد تكون المرأة في هذه المسرحية معادلا للمطلق ، فهي الماضي والمستقبل ، هي كل شيء . يقول الرجل : « احبك لانك مستقبل كل اللحظات

التي اعيشها . ولأنك ماضي اللحظات التي نحلم بها ... » (ص ٣٠٢ ، ع ٢) ، « كلما وضعت رأسي في حجرك احسست بأنك أمي واختي وصديقتي » (ص ٣٠٢ ، ع ١) .

ولكنها على الرغم من ذلك تواجه تفريقا حادا بينها وبين الرجل منذ البداية . تقول الوجوه - وقد رأينا أهمية ما تمثله - : « الرجال زجاج رقيق ، أما النساء فصلصال مرن » (ص ٢٩٧ ، ع ١) . وإذا تتبعنا « التفريق » نره يظهر في شكل هش : فما معنى أن المرأة تقع ، فلا تتأثر كالقطة ؟ بينما الرجل يكاد يموت من السقطة . وما دليل أن طبع الرجال الملل أكثر من النساء ؟!

لقد قال الكاتب على لسان الوجوه : « الرجل والمرأة وجهان لقرص . الرجل والمرأة قرص واحد » (ص ٣٠١ ، ع ٢) . وفي هذا القول يتجسد موقف تقدمي وإنساني من المرأة . أين منه التفرقة غير المقنعة ، السابقة ، أو اللاحقة كما في هذا الحوار :

« المرأة : لاني واثقة من حبي لك ، ولأن المرأة لا تتغير .

الرجل : ولست واثقة من حبي لك ؟

المرأة : لم أقل هذا ، ولكن المرأة كالارض لا تتغير ، أما الرجل . . .

الرجل : لكل رجل ارضه ، لهذا فهو ثابت مثل ارضه لا يتغير . »

(ص ٣٠٢ ، ع ٢)

لقد جعل المرأة ارضا للرجل ، فلماذا لا يكون العكس ممكنا ايضا وصحيحا ؟ لقد قال وليد أخلاصي مرة : « ... فالمرأة في مخيلتي هي الارض ، عندما احس أن امرأة ما ليست هي الارض اشعر بالتقزز والنفور منها (الارض هي العطاء) . » (١) وهو حر في أن يعبر عن رأيه هذا بلسان أحد شخوص المسرحية ، هنا الرجل . لكن أن يقول نفس الفكرة بلسان المرأة ايضا ، فهذا ما لا نراه سليما ، لا من الناحية الفكرية ، لأن المرأة تقبل عندئذ طواعية أن تكون تابعا للرجل ذائبة الشخصية فيه .

وفي موضع آخر (انظر ص ٣٠٤ ، العمود ١) نرى العجب والدهش يمتلك الرجل ، لأن فكرة ذكية صدرت عن المرأة ، ولم تخطر له ببال . بل أن مجبه يتضاعف ، إذ أن المرأة ظلت انشئ على الرغم من صدور الفكرة تلك

(١) في حوار مع الكاتب أجراه عبدالله أبو هيف ، في : جيش الشعب ، العدد ١٠٦٠ ،

تشرين اول ١٩٧٢ ، ص ٢٩ .

عنها . فهل يتعارض وجود العقل مع وجود الفرج ؟ وفي حديث ودي بين الرجل والمرأة (المشهد الرابع) ينحصر المستقبل لدى المرأة بالرجل والابن والعيش المسالم . اما الرجل فيمتد حبه ليفطي العالم ، ويتوحد لديه الخاص بالعام ، الاسرة بالعالم . وهذا ما يشير حفيظة المرأة . ويستمر المشهد الرابع اثر ذلك على هذا النحو من التفريق التجني على المرأة ، المتعصب للرجل ، وتخف الحيوبة فيه ، وتكاد تنعدم الحركة المسرحية ، حتى ليتحول الى محاضرة اخلاقية مملة من استاذ (الرجل) الى تلميذ غبي (المرأة) .

ان المرأة تبدو هنا انانية ضيقة الافق . اما الرجل فيلبس لبوس الامة والانسانية . ومع ذلك فانانيتها تبدو مقنعة اكثر من المحبة التي يتبجح بها الرجل : انانيتها واقعية ، اما محبته فطوباوية ورومانسية . اما اخلاصي فهو يطلق نهرا من المحبة كي يفيض على العالم ، كي يفرقه بالعاطفة الانسانية السامية . وبالمقابل فالمرأة - حسب المسرحية - لا تدرك كنه هذه المحبة ، وتريد الاستئثار بزوجها والبقاء في قوقعة الاسرة دون العالم .

ولنتابع موقف الكاتب من المرأة في المشهد السادس من المسرحية يبدأ المشهد بخروج حواء من ضلع آدم ، ويجري الحوار التالي :

« المرأة : من انت ؟ »

الرجل : اسمي « انا » .

المرأة : وانا ؟

الرجل : (بعد تفكير) اسميك « لي » .

المرأة : (تتحسس جسده) انت جميل .

الرجل : انت لذيذة .

المرأة : (تمسك بذرعه) انت قوي ؟ « (ص ٣٠٥ ، ع ١)

ثم تقول المرأة : « انت لي » (ص ٣٠٥ ، ع ٢) .

هل كان الرجل اقوى او اجمل من المرأة او اقل لذة منذ البدء ؟! ان الاسطورة التي ينطلق منها المشهد جعلت آدم الاصل والمالك والسيد، وجعلت حواء الفرع والتابع والمملوك . وزاد الكاتب على ذلك بان جعل العلاقة الزوجية لدى الانسان الاول علاقة ملكية ، ملكية كل طرف للطرف الاخر على غرار الزواج البورجوازي . واذا رزق الزوجان بطفل ، لم يزد الامر الا سوءا . فبينما ترى المرأة في الولد صورة ابيه ، يفكر الرجل بطعام الثلاثة : لا مسؤولية للمرأة ، الرجل وحده مسؤول عن تأمين الطعام . واذا تبحث هي

عن اسم اوليدهما ، يفكر هو بماوى مناسب . واذ تطلب منه بناء مكان محمي ، يثرفز لعجزه عن قطع جذوع الاشجار وحده ، وكأنها غير موجودة، ولا يمكنها القيام بعمل ما .

ان هذه الصورة النسوية ليست - كما يؤكد التاريخ القديم والاكتشافات الحديثة عن انسان ما قبل التاريخ - لامرأة ذلك الزمان بقدر ما هي للمرأة السورية في المرحلة الراهنة ، كما يراها الكاتب !

هـ - المشهد السابع والمجتمع الطبقي البدائي

ابتداء من هذا المشهد يتعد الكاتب عن الاساطير والفييات ويدخل التاريخ . وهو يوقع المرء في تردد وحيرة ازاء نوعية المجتمع المقصود . فثمة احترام بالغ امام رئيس القبيلة يصل الى درجة التالیه ، وثمة علاقات الاضطهاد والتسلط ضمن القبيلة - وهذان عنصران من عناصر المجتمع الرقي في وسط غير رقي (القبيلة او العشيرة) . من الناحية الدينية نجد عبادة القوى الطبيعية (الصواعق ، النجوم ، البراكين) ، وهي دليل على البدائية ، الى جانب عبادة الانسان التي بدأت مع بدايات مجتمع الرق ، متمثلة هنا بعبادة زعيم القبيلة (حكيم الاعشاب ، مسير النجوم ، سيد الجميع ، محيي الاموات) . وهذا يميل بنا الى الاعتقاد بان الكاتب يتحدث عن مرحلة انتقالية بين المجتمع المشاعي البدائي ومجتمع الرق ، اي عن مجتمع بدائي - رقي .

لقد قلنا في موضع سابق من هذه الدراسة ان وليد اخلاصي قد قفز فوق مرحلة هامة من تاريخ البشرية ، هي مرحلة المجتمع الشيوعي البدائي . ومن الغريب ان يؤثر الكاتب المرحلة الانتقالية من هذا المجتمع الى مجتمع الرق التالي . ليس من الغريب وجود مرحلة انتقالية ، لكن التساؤل يدور حول اختيار هذه المرحلة بدلا من المرحلة الاساسية والنقية . ان الاهتمام بالاساسي يوفر غالبا الاهتمام بالانتقالي ، وحين لا يكون ذلك صحيحا ، فان المرحلة الانتقالية تظهر بوجوه متعددة ، فلا تفني بالتالي عن دراسة الاساسي السابق او اللاحق .

ان الكاتب يلح على مظاهر القهر التي لم يعرفها المجتمع البدائي ، ويقدم درجة من التطور الديني متقدمة عليه . وهو يدخل اكثر في عصر الرق ، فيه يتعرض لوضع المرأة ، فيصور الزعيم مالكا للعديد من النساء ، يتصرف بهن كيفما يشاء . وهذا ما لم يحدث الا في عهود الاباطرة . ولكن حين يصور الكاتب سلطة القبيلة ، يعود بنا الى الوراء من جديد . لقد قضى نظام

الرق على سلطة القبيلة ، ووحده القبائل في الدولة ، وانهى الروابط العشائرية ، واحل محلها رابطة الدولة والامبراطور . لقد غدا الانسان قادرا على العيش دون قبيلة او عشيرة ، بينما كان ذلك مستحيلا في السابق .

كما راينا من قبل ، في معرض الحديث عن اسطورة قايل وهابيل ، يصر الكاتب على ان تاريخ البشرية هو تاريخ اضطهاد وتسلط . الا انه لا يعرض ذلك بشكل صراع طبقي ، بغض النظر عن ان انجلز كان قد استثنى منذ قرن من الزمان (في « البيان الشيوعي ») المجتمع البدائي من هذا الصراع . ان الكاتب يقدم الاضطهاد والتسلط بشكل اضطهاد الجماعة للفرد ، اضطهاد القبيلة للفرد مقاوم ، نبي ، مصلح ، مفامر ، بطل . . . انه لا يقدم اية حالة من حالات الصراع الطبقي ، والتسلط الذي يعرضه لا يقوم على اي اساس موضوعي . ومن ناحية اخرى ، فالمجتمع الذي يتحدث عنه ، لا يمكن ان ينتج شخصا كالرجل الذي قدمه . فرفضه الايمان بقدرة الساحر على احياء الميت وسخريته من عدالة المحكمة ، ورفضه للحرب كجرمة لا يقبلها العقل ، تلك مواقف اقرب الى زماننا ومثقفينا ، منها الى ذلك الزمان . ان فعل الكاتب في هذا المشهد ليغري بالقول ، انه يسعى من اجل اسقاطات عصرية على تلك المرحلة . فان كان الامر كذلك ، فقد اخفق ايضا ، لانه حمل المرحلة اكثر مما تتحمل . ويتابع الكاتب مغالطاته وتشويهاته للتاريخ وتجنياته على البشرية ، فيعرض لنا الرجل وهو يرفض ان يأكل لحم الاسرى ، مما يعرضه لعقوبة شديدة من عشيرته . فهل كان اكل لحم البشر ظاهرة عامة في تلك المرحلة ؟ ان الانثروبولوجيا والتاريخ يؤكدان ان قبائل قليلة جدا ، معدودة ومسماة الآن ، كانت تأكل لحم البشر . بل ان فرويد (١) يؤكد ان قتل الانسان كان محرما عند الانسان البدائي ، قبل ظهور الاديان ، وقبل ظهور الوصايا العشر بالالف السنين . فهل يحق لنا والامر كذلك ان نعصم حالة شاذة ؟!

و - الشاهدان الثامن والتاسع ومجتمع الرق :

مما يلفت النظر في المشهد الثامن ، الذي يوقفه الكاتب على القهر الطبقي في مجتمع العبيد ، هو قيام المرأة بدور القيادة في المجتمع . وهذه مغالطة تاريخية اخرى . فالمرأة لم تقد المجتمع سوى بشكل محدود في الفترة الاولى لاكتشاف الزراعة ، اي في البداية الاولى لمجتمع الرق .

(١) في كتابه : Totem und Tabu

وبصورة عامة ، فان اختيار الكاتب وقع مرة اخرى على فترة غير نموذجية للمجتمع العبودي .

في هذا المشهد يظهر الرجل مثل « نبي » يدافع عن العبيد ، الا ان السيدة المسيطرة مع كهنتها تأمرهم بتعذيب الرجل حتى الموت ، فيفعلون ، ثم يندبونهم . انهم يعون الحقيقة : « ما عاد الأمر يطاق » (ص ٣٠٩ ، ع ٢) « الرجل المجنون يدور في الاحياء والساحات ينادي من أجل حقوقنا » (ص ٣١٠ ، ع ٢) . ومع ذلك ينفذون ما يؤمرون به . كيف يمكن ان تتم هذه المفارقة Paradox ؟ هذا يجعلنا نتساءل عن آلية (ميكانيزم) سيطرة الاقلية على الاكثية . ان الاقلية تتبسط من أجل ذلك التفرقة والتجهيل والارهاب . التفرقة بعزل العبيد عن بعضهم مكانيا ونفسانيا ، والتجهيل بتزييف الوعي عن طريق التفتية والتوهيم والتمئيس ، والارهاب عن طريق التهديد والقمع بشدة في الحالات المناسبة ، مع اعتبار ان زيادة الضغط تولد الانفجار وان يكن انتحاريا . الا ان الكاتب لم يراع افي عرضه سوى طريقة القمع الشديد ، وبالتالي لم يكن مقنعا ان يتصرف العبيد بهذا الخنوع الذي صوره .

ويثير من ناحية اخرى ان جميع العبيد في المسرحية جاؤوا عن طريق الاسر : « نحن عبيد خسرنا الحرب فأصبحنا عبيدا ويجب ان نصمت » (ص ٣١٠ ، ع ١) . فهم غرباء عن المجتمع ، حيث يستعبدون لكننا نعلم ان هناك عدة مصادر اخرى للعبيد مثل الشراء والوراثة والدين وغيرها . الى جانب ذلك لا يمثل هؤلاء العبيد في المجتمع المذكور سوى اقلية . فيها هو احد العبيد يتساءل مستنكرا : « نتحدى جيوشا لا تعرف الرحمة ؟ » (ص ٣١٠ ، ع ١) . فاذا لم تكن الجيوش التي لا تعرف الرحمة من العبيد ، فمن اذن ؟! لقد أخطأ الكاتب بحصره التناقض الطبقي بين المجتمع ككل من جهة ، وعبيد غرباء في الجهة المقابلة ، واهمل التناقض الاساسي وهو التناقض الداخلي ، بين العبيد والسادة في المجتمع نفسه . فهل يتحدث الكاتب عن مرحلة انتقالية اخرى الى مجتمع الرق ؟

لنسمع ما يقوله الرجل : « طائر سمين وطائر هزيل وقد خلق الله الحيوانات لتعيش . لقد أصبحنا سادة العالم ولكن البنساء في الداخل يتصدع ... » (ص ٣١٠ ، ع ١) ، بيتي هو الناس والارض ، هو كل مكان » (ص ٣١١ ، ع ١) . هذه النظرة الانسانية العامة ، النظرة الاممية - ان صح استعمال هذا المفهوم هنا - لم تكن ممكنة قبل مجتمع الرق ،

حيث تحللت الروابط العشائرية ونشأ كيان الدولة . كذلك فان مهنة الحدادة (الرجل ٣ لا يتقن سوى الحدادة) لم تكن موجودة قبل عصر الرق . ومن ناحية اخرى يشير القول الاول للرجل الى وجود صراع داخلي ضمن المجتمع المعني . . . وهذه كلها أمور تدل على اننا امام مجتمع رقي . لكن الكاتب يدخل في هذا الهيكل الاجتماعي عناصر بدائية غير مناسبة . فها هم العبيد يدورون حول الرجل الذي يعذّبونه . وهذه الحركة طقس ديني يقوم به البدائيون احتفالا بأمر هام ، كان يقتلوا عدوا لهم . الا ان العبيد هنا أصدقاء للرجل ، ولذا كان عرض الكاتب لهذا الدوران غير مناسب .

اما شخصية الرجل فهي ملفتة ، انه مثقف من نوع خاص ، يشبه الانبياء ، وتقرب شخصيته من شخصية المسيح . وحده يتمرد على الجميع . فيه تنصب كل معارف ومطامح الانسان . ثم يموت وحده في سبيل الجميع . وفي هذا التقديم للرجل بعد عن الواقع ، يفصح فردانية الكاتب . قد نستطيع غض النظر عن التمرد الفردي الذي صادفناه في المشهد السابق ، في المجتمع البدائي الطبقي ، لكون القبيصة لم تزل مسيطرة ، بالرغم من وجود ظاهرة الصعلكة آنذاك ، والتي لم تبق دائما فردية ، الا اننا في مجتمع العبيد لا نرى سببا مقبولا لاختلاط ظاهرة التمرد الفردي كنموذج للصراع الطبقي في ذلك المجتمع . والحق ان هذه المسألة لا تتعلق كما يبدو ، بمدى فهم الكاتب للتاريخ ، بل بفكرته او وهمه عن المثقف والدور الذي يوكله اليه :

« رجل ٣ : اللسان الذكي اخطر من السلاح المسنون » (ص ٣١١ ، عمود ١) .

« رجل ٢ : رجل يملك القوة على القول ، انه سيد عظيم » (ص ٣١٠ ، عمود ٢) .

وفي المشهد السابق :

« الرجل : الصخرة الكبيرة تقف في مجرى الماء تشطر النهر الى قسمين . تصوري يا امي صخرة واحدة تشطر النهر .

المرأة : (باستغراب) ثم ؟

الرجل : الا يكفي ذلك ، ان نشطر النهر الى قسمين . لقد استطعت ان أقول لا ، ولا بد اني شطرت الناس الى قسمين » (ص ٣٠٩ ، ع ١) .

ان الكاتب يعطي للفرد ، والكلمة ، قيمة مبالغا فيها ، على حساب الجماعة وذكاء الجماعة وفعلها (١) .

في المشهد التاسع نجد الكاتب يقلب ورقة الرجل . ان الذي لعب دور المتحدي لسلطة زعيم القبيلة ، ومثل النبي في المجتمع الرقي ، يمثل الآن دور الامبراطور في اوج عصر الرق ، كما كان الاسكندر المقدوني ، يوليوس قيصر او نيرون . . فلقد تركزت السلطة في يد فرد واحد بشكل هائل ، واصبح يجسد في شخصه القهر انطقي بكامله . لكن هذه السلطة المطلقة لا يمكن ان تنهض دونما اساس ، فلا بد ان يستمد الامبراطور سلطته من جماعة ، من طبقة معينة . وهذا ما لا نراه لدى الكاتب ، اذ يبدو الامبراطور وكأنه قد استمد سلطته من ذاته . وهذا خطأ تاريخي وفكري جديد . لناخذ يوليوس قيصر كمثال ! ألم يكن - في الظاهر - حاكما بأمره لا حدود لسلطته ، مؤلها في روما ؟ لكن اغتياله من قبل فئة من الاشراف ، ثم نشوء الحرب الاهلية بين اشراف روما بسبب مقتله ، كل ذلك يدل على ان جبروت يوليوس قيصر كان يقوم على دعم قسم كبير من الطبقة الحاكمة المالكة ، التي انتقمت لاغتياله شر انتقام . من الطبيعي ان لا تنصب الطبقة العليا في المجتمع ايا كان زعيمها لها ، وان لا توكل اليه تلك الصلاحيات الخطيرة ، دون ان تراه جديرا بها ، ولديه من الامكانيات والخبرات ما يساعده على تحقيق مآربها . لذلك لا نوافق الكاتب على عرضه للعلاقة بين الامبراطور وطبقة الاشراف بشكل يوهمها بعبقريته الكاذبة ، فتصدقه وتخضع له . ان اللعبة ليست بهذه البساطة ! ان وليد اخلاصي يصور لنا الامبراطور متسلطا حتى على طبقته ، طبقة الاشراف . ويصور لنا الاشراف خاضعين له ، بل ومؤلهين ، دون ان يرينا ضرورة هذا التصرف من اجل صالح الاشراف أنفسهم :

« الامبراطور : (صامتا يبدو عليه التفكير العميق . يسأل الرجال دون ان يتطلع اليهم) من أنا ؟

(١) في المقابلة المذكورة سابقا ، ص ٢٩ ، يقول الكاتب : « بقناعتي ان الفرد العربي ارقى من الجعوعة العربية وذلك من تجارب بعض الفنانين . . » . يتساءل المرء عما اذا كان الكاتب قد اختبر القوة الكامنة لدى الجماهير العربية ، وخاصة انها لم تنل فرصة للتعبير عن مقدراتها . اليس الشعب الفيتنامي مثالا مناسبيا لما يمكن ان يقدمه شعب ، اذا ما استلم زمام اموره بيده ؟

الرجال : (بايقاع راقص) انت اله الامة . روح الامة . قلب الامة .
سبحانك يا مولانا العالي الجبهة . نحن الاشراف ، قواد الجيش الظافر .
ها .. علينا اسمك . ها .. مجدنا حكمك . ها .. ها .. ها ... »
(ص ٣١٢ ، عمود ٢) .

من الممكن ان يؤله الاشراف وقواد الجيش امبراطورهم ، ولكن كاله
خادم لهم ، وليس ضد مصالحهم . وقبل كل شيء ، من اجل ان تعبد
الطبقات الدنيا قبل الجميع ، فييسر بذلك لابناء طبقته المحافظة على
امتيازاتهم . لكن وليد اخلاصي أغفل الطبقات الدنيا تماما ، ما عدا امرأة
تبيع الازهار . وفي الواقع خرج الصراع في هذا المشهد عن اطار السادة
والعبيد ، وانحصر في اطار الطبقة الحاكمة نفسها ، بين سلطة الامبراطور
وسلطة العائلات النبيلة الاخرى ... وهذا هو التفسير الممكن والوحيد
لمحاولات الامبراطور البرهان على ذكائه ومعرفته الخارقة . الا اننا كنا
نتوقع في مرحلة اوج النظام العبودي ان نسمع بثورات العبيد اكثر مما
مضى ، وان نرى انقساماً ضمن طبقة السادة باتجاه انتشار الاقتصاد
الاقطاعي ، الذي يعطي العبيد حافزا للعمل ويعفي السادة من تكاليف
اعالتهم ، دون ان يفقدوا سيطرتهم عليهم .

ز - نظام الاقطاع والثورة ضده :

نحن الآن ، في المشهد العاشر ، امام النظام الاقطاعي المتمثل في
عبودية الارض المتطورة من العبودية المباشرة ، والقائم ايدولوجيا في
الحق الالهي للحاكم بعد ان كان في قمة عصر الرق الاله نفسه . في المجتمع
الاقطاعي أصبح الانسان المنتج عبدا للارض ، يباع ويشترى معها .
وكما عودنا الكاتب : ثمة متمرد وسيد ، والبقية تسير في ركاب
الاخير . في المشهد الثامن فقط كان هناك اناس قلوبهم مع المتمرد ،
وأعمالهم مع السيد . فيما عدا ذلك يلعب الرجال او « الجماهير » الدور
نفسه حتى نهاية المشهد الثالث عشر ، أي منذ بداية التاريخ حتى نهاية
الحرب العالمية الثانية : تثبيت نظام القمع ، تأييد السيد ضد المتمرد ،
مناصرة الراهن على الجديد . انه دور محافظ ، ضد الثورة .

يحصل الفلاح في هذا المشهد على امراته بعد صراع طويل ضد حسد
الرجال ، وطمع الاهل ، وضرورات العيش . انه يحبها وهي تبادل له الحب .
وفجأة « تسمع جلبة في الخارج ثم صوت باب يكسر ، يدخل ستة رجال ،
يتبعهم بعد قليل رجل هو مالك الارض والقرية » . كان هذا في يوم العرس :

« المالك : وتمتلك امرأة دون علمي ؟
الرجال : من يعصي أمر السيد يضرب . للمالك حصة .
الرجل : حصة : حصة بأي شيء ؟ » (ص ٣١٦ ، ع ١) .
« الرجال : للمالك حصة لانه سيد . للمالك الحق في الاشياء
والناس لانه يملك . من يملك يأخذ . من يحكم يأخذ » (ص ٣١٦ ، ع ٢) .
ويقول رجل ٣ بالنيابة عن المالك : « أي حق أعطانيه الله » (ص ٣١٦ ،
ع ٢) . ويوجه الرجال كلامهم الى المالك : « وبمائك يصبح رحم المرأة
أخصب » (ص ٣١٧ ، ع ١) .

سبب الصراع اذن هو رغبة المالك في مضاجعة المرأة قبل زوجها .
وقد كان السبب في المشهد السابع ضم زعيم القبيلة لامرأة الرجل الى
حرمة ومخالفة معتقدات القبيلة ... فاین دور التناقض الاساسي في
تاريخ البشرية في عصر الرق والاقطاع ، أين الصراع على وسيلة الانتاج
« الارض » ؟! الكاتب لا يعير لذلك أهمية . وعندما يصرخ الرجل :
« يا الهي .. يا الهي الى متى نظل عبيد الارض وصاحب الارض ... »
(ص ٣١٧ ، ع ١) ، فليس لسبب آخر ، حسب المسرحية ، سوى أن
ينتهي استبداد الاقطاعي الذي يسمح له باغتصاب زوجات الآخرين . ان
وليد اخلاصي يتحدث عن التسلط في المجتمع البشري ، مجردا اياه من
محتواه الاقتصادي ، الا وهو تملك الارض ، وتسخير عمل الانسان من اجل
حاجة ورفاهية الفير . بدون ذلك لا معنى للتسلط ولا معنى للصراعات
الطبقية .

في الهتاف آنف الذكر مقدمات المشهد الحادي عشر : الثورة على
الاقطاع ، حيث يتخيل الكاتب الثورة الفرنسية ، كما يترأى لنا ، ويسوق
عددا من المتناقضات والتشويهات الخطيرة . فهو يبدأ بالتخويف من
الفقراء الثائرين . وهذا يفضح ثانية موقف الكاتب من الجماهير . انه
يعرضهم دمويين ، معلا ذلك بانفجار كبت الوحش المقهور داخل النفس
منذ ألف سنة ... يتصدر الخطيب المكان ، والناس يستمعون اليه ،
يطالب بالدم : « اليوم دم ، وغدا دم » . ويردد الآخرون هتافه . ثم يقول :
« ولكننا أيها الفقراء لا يمكن ان نعلن انتصارنا ، فالثورة ما زالت
عطشى للدم . لن يطهرنا سوى العنف ، لانه طريقنا الحقيقي الى النصر »
(ص ٣١٧ ، ع ٢) .

ان الثائرين ضد الاقطاع لم يكونوا جميعا فقراء ، اذ كانت منهم

البورجوازية الفنية ، الى جانب طائفة الفلاحين الفقراء ، وطائفة الصناع والحرفيين من فقراء وأغنياء . وبمعزل عن ذلك ، فان دعوته الخطيب الدموية ، وهو من مثقفي الثوار ، لا تتوافق مع ما عرف من عقلانية البرجوازية الناشئة في الفكر والعمل . وفي كل الاحوال ، لكل ثورة اهداف محددة تماما تزيد الوصول اليها ، مصالح اقتصادية وبالتالي سلوكية ، ولا يمكن ان يكون القتل هدفا بذاته ، الا لدى افراد عصابيين . ان الخطيب يبدو مثل كاهن شرير ، يعطي مسحة صوفية للدم والقتل . وهو يناضل من اجل الجماهير لاسباب انسانية ، فكأن الامر لا يعنيه - مجرد نخوة انسانية . وفي الوقت نفسه نرى ان الفكر هو صانع الثورة (!) . اذ يخرج الرجل - وهو المثقف الآخر في المشهد - الى الجمع ، فيتوجه الجمهور لاستقباله وعلى رأسهم الخطيب :

« الرجال : عاش الفكر الصانع ثورة . عاش البطل القاهر اشباح الطفيلان » (ص ٣١٨ ، ع ١) .

وفي هذا ما فيه من مثالية تفضح حقيقة الطلاء العلمي المادي في ما سبق من المسرحية .

لنستمع الى هذا الحوار والخلاف بين المثقفين :
« الخطيب : الثورة لن تنتصر الا بمزيد من الدماء ، حدثنا عن الدماء لكي تنتصر الثورة .

الرجل : انتصرت الثورة واصبح الحكم للشعب .
الخطيب : كيف يمكن للشعب ان يحكم والشعب لم يرو غليله ؟!
الرجل : ما دمنا ملكننا زمام الامور فلا بد من التفكير في البناء .
الخطيب : (صارخا) بناء ؟ اي بناء يمكن ان يقام والارض لم تشرب من دماء الخونة بعد .. كل الخونة .

الرجل : نحن نريد البناء وصاحبنا يفكر في الدم . (الى الناس) ماذا تريدون ؟

الرجال : دم .. دم . » (ص ٣١٨ ، ع ٢) .

ان الحوار يعاني من نواقص جمالية وفكرية على حد سواء . فسرعة نشوب الخلاف تنقض ما تقدم من محبة الرجل واحترامه . اما اقامة التناقض بين الدم والبناء ، فهي واهية .. انه تناقض موهوم . وبصورة عامة يخدم هذا المشهد الثورة المضادة ، انه يساهم في جعل الشعب خائفا ، جاهلا وفقيرا .. انه يخيفنا من الثورة ومن غضبة الجماهير .

أين هيبة الرجل « صانع الثورة » ؟ هل تنسى الجماهير بلحظة واحدة من كانت تقدسه ، ثم تقتله غدرا بسكين في ظهره ؟! ان الرجال يرقصون مثل الافارقة البدائيين (في مناسبة عامة عظيمة الاهمية) حول الرجل رقصة انتشاء وشهوة للدم . فلم يؤثر الكاتب هذه الرقصة !! ام انه يريد ان يدلل على استمرارية البذرة البدائية في الانسان قوية مهيمنة ؟ ان هذا المشهد يجسد ايضا الكلمة الشائعة عن الثورة الفرنسية ، عندما بدأ التناقض بين الثوار من البروليتاريا والثوار من البورجوازية ، الكلمة تعمم بخبث على كل الثورات ، ودون اعتبار للتناقض الجديد بين البورجوازية والبروليتاريا : الثورة كالبطة تاكل اولادها . والمشهد ايضا يمثل فكرا بورجوازيا في عصر انحسار الرأسمالية ، أي ضد الثورة ، اية ثورة ، قديما وحديثا ، حتى ضد الثورة البورجوازية الكبرى : الثورة الفرنسية .

ج - الرأسمالية والفاشية :

نتوقف في المشهد الثاني عشر عند صاحب المصنع وخطبته الطويلة ، فهي تشير العديد من الامور الهامة . يقول صاحب المصنع : « لا ارى غضاضة في أي شيء مما يحصل ، ولكنه واقع ملموس . اربع عشرة ساعة عمل ، يبقى لهم عشر ساعات ، اثنتان للطعام وقضاء الحاجة ، وثمانية للنوم ، تذهب واحدة منها لانجاب الاطفال ... » (ص ٣١٩ ، ع ٢) . انه يحاول تبرير نظام العمل لديه ، فيقف موقفا دفاعيا وينظر الى الامور من منظور انساني اخلاقي . لكن الواقع كان على العكس من ذلك في الفترة التي يصورها الكاتب : المرحلة الاولى لسيطرة الرأسمالية ، مرحلة المد البورجوازي منذ منتصف القرن التاسع عشر . كان العمال يشتغلون اكثر من اربع عشرة ساعة (حتى ثمانية عشرة ساعة) بسبب فائض قوة العمل ، والتنافس الشديد بين العمال أنفسهم على أماكن العمل . كان الرأسمالي ، ماديا وفكريا ، في موقع القوة . وكان العمال ومثقفوهم يحاولون تبرير مطالبهم ، ومنها جعل الوقت اقصر ، بشتى الاساليب ، ومنها مخاطبة ضمير الرأسمالي ...

في الحقيقة لم يكن يهم الرأسمالي ، في المرحلة المذكورة من السيطرة البورجوازية ، ان يكون للعامل وقت كاف للنوم او للطعام او لقضاء الحاجة او لانجاب الاطفال ، طالما انه قادر على الحصول على قوة عمل جديدة ، والتخلص من قوة العمل المستهلكة .. ففي ذلك الوقت لم يكن للنقابات

العملية قوتها وتأثيرها المعاصران . وطالما ان الرأسمالي قادر على خفض تكاليفه ، عن طريق خفض الاجور ، او تشديد العمل ، او تسريح العمال ، فليسوف يقوم بذلك ، والا كان رأسماليا فاشلا ، ينتظره الافلاس بسبب المنافسة الشديدة آنذاك بين الرأسماليين ايضا .

هكذا يفدو من الهزل حقا ان يقول صاحب المصنع (مفكرا) : « قد اؤيد قضية انجاب الاطفال أحيانا وذلك من أجل زيادة القوة العاملة ، وبالتالي زيادة القوة الشرائية ... » (تتممة الشاهد السابق) . فمن المعلوم ان البطالة ظاهرة ملازمة لوجود الاقتصاد الرأسمالي . وزيادة القوة العاملة سوف تزيد - لدى ثبات العوامل الاخرى - البطالة ، وبالتالي فان القوة الشرائية لن تزيد . هذا يحدث فقط ، اذا زاد الطلب على قوة العمل ، اي اذا زادت الاستثمارات ، وهو ما يتطلب زيادة في القوة الشرائية ... وبذلك ندخل في حلقة مفرغة . لدى زيادة القوة العاملة سيحاول الرأسمالي دفع أجر أقل ، لان المنافسة بين العمال ستزيد . ان اجورا أقل تعني قوة شرائية أقل ، ولزيادة القوة الشرائية يجب رفع الاجور .. حلقة مفرغة تماما أوقع وليد اخلاصي نفسه وصاحب المصنع فيها ..

وفي كل الاحوال لا يشغل الرأسمالي ذهنه في امور كهذه . انه يدعها للاقتصاديين البورجوازيين الذين يشتغلون بها نيابة عنه . وهؤلاء ، على عكس ما يظن الكاتب ، لم يكونوا مع زيادة النسل ، بل مع تحديده . وكان رجل الدين والاقتصادي البريطاني وعدو الطبقة العاملة (مالتوس) أشهر من انشغل منهم في هذا الموضوع . بالنسبة لصاحب المصنع تمثل هذه الاشياء « معطيات » . فكمية قوة العمل في السوق معطية ، وكذلك القوة الشرائية ... وعلى اساس هذه المعطيات يحدد صاحب المصنع سياسته الانتاجية والسعرية وغيرها . لذلك لن نراه ، كما رآه الكاتب ، يقول : « (مفكرا بعد تردد) والذي أعترض عليه أحيانا لتسببه في زيادة سكانية لسنا على أتم الاستعداد لتقبل نتائجها الاخلاقية والنتائج الاخرى » (تتممة الشاهد السابق) . ان الذي يملك ، حقا هو الذي يحكم . ولكن ليس بهذه البساطة الساذجة . فالمجتمع البورجوازي يقسم العمل فيما بين اعضاءه : رجل الاعمال في المصنع ، السياسي في سدة الحكم ... كل واحد من الرأسماليين يلاحق مصالحه الخاصة وبلغها للسياسي . وعلى السياسيين ، او على الدولة ، ان توفق بين المصالح الفردية المتضاربة .

في المشهد الثالث عشر يربط الكاتب بشكسل جلي بين الفاشية والراسمال ، مما يدل على فهم صحيح لطبيعة الفاشية . فالزعيم الفاشي يمثل الراسمال في مرحلة ازمة الراسمالية المتفاقمة :

« رجل ١ : مصانع صليبي رهن الاشارة .

الرجال : عاش الصليب عاش الصليب .

رجل ٢ : وانا اعطي اموال البنك . دون فوائد ، دون اعادة .

الرجال : عاشت اموال البنك دون فوائد . المال توفر . عاش المال المتوفر .

رجل ٣ : اسواق العالم رهن الاصبع . والاصبع لك ، اسواق العالم لك . حرك اسواق العالم .

الرجال : اسواق العالم باتت لك . عاشت اسواق العالم تخدم .
رجل ٤ : وانا اعطي الاوراق المطلوبة ، اعطي اقسام الكتاب . اضمن
تأليف الانبياء .. جميع الانبياء » (ص ٣٢٢ ، ع ٢) .

ها هنا تتجلى حقيقة سيطرة الراسمالية على الصحافة والفكر ، الامر الذي يناقض « حرية الكلمة » التي يتبجح بها دعاة النظام الراسمالي . وللمرة الاولى نرى المثقفين - لدى وليد اخلاصي - يعملون في سبيل السلطة ، بينما كانوا سابقا مناوئين لها ، مضحين في سبيل الآخرين . اما الجماهير ، فهي كالسابق ، مع الرجل القوي ، مع السلطة .. الا ان الكاتب يستثني ثلاثة افراد منها : الرجل وهو عامل متعطل ، الشحاذ الذي كان فلاحا ، والمرأة التي انتزعوا منها زوجها وزجوه في الحرب . الرجل نفسه ، أي العامل المتعطل ، يلعب دور المثقف هنا . وهذه بادرة جيدة في المسرحية ، الا ان الكاتب يجهضها ، اذ يبقى على فردانيته . فالرجل وحده ضد السلطة ، يحاول كسب الشحاذ الى صفه .

اما المرأة فتبدو فائرة . الا ان ثورتها ليست موجهة ضد النظام او السلطة ، بل هي ثور ، فقط ، بسبب فقدانها للزوج . ان تصوير المرأة كذلك ، في هذا المشهد والمشاهد السابقة ، ينسجم مع رأي الكاتب ، الذي مفاده « ان المرأة الشرقية تلعب دورا في حفظ النوع فيما يلعب الرجل دور تحسين النوع » (١) - وكما يبدو ، « حفظ النوع » بمعنى التاقل مع الوضع الراهن وممالة السلطة القائمة . ولا يبدو ان هذا الاعتبار

(١) حوار عبد الله ابو هيف مع الكاتب ، في المكان المذكور ، ص ٢٩ .

مقتصر على المرأة الشرقية ، فهذا المشهد والذي سبقه يتكلمان عن أوروبا ، وبالتالي فهو اعتبار متخلف يأخذ من المرأة الشرقية ستارا له . لقد كانت المرأة في أوروبا الرأسمالية « الديمقراطية » والفاشية أكثر من أرض للزجل . لقد عملت كالرجل في المصانع ، وقاومت الفاشية مثل الرجل ، وليس بالضرورة بسبب الرجل . لا شك أن نوعية النساء التي يتخيلها الكاتب متواجدة في أوروبا أيضا ، لكن وجود هذه النوعية لا يبرر تعميمها . يقول الكاتب على لسان الرجل :

« قديما كنا نفني عندما لا نجد عملا بين أيدينا ، الآن لا أجد عملا ولا استطيع الفناء » . ثم : « يا أولاد الكلية . يا من تفبركون الجوع ، وكأنه صناعة متقنة » (ص ٣٢٣ ، ع ١) .

وفي هذا القول إشارة تعاطف مع انظام البورجوازي « الديمقراطي » ضد البورجوازي الفاشي . وهو تعاطف مقبول بشريطة ألا يزور حقيقة قيام الفاشية ، التي جاءت خلاصا للرأسمالية من أزمتها الميتة . ومن مظاهر هذه الازمة صعوبة التصريف وقلة الاستهلاك وتراجع الارباح ، وبالتالي تقلص الارباح والانتاج ، ومن هنا كانت البطالة والجوع وفقدان العملة لقيمتها . . . فجاءت الفاشية لتحل من هذا كله ، ولتنقذ الرأسمالية . بناء على ذلك ليست الفاشية هي التي فبركت الجوع وخلقت البطالة ، ان مسؤولية ذلك تقع على النظام الرأسمالي بكل أشكاله ، انديمقراطي المزعوم قبل الفاشي .

وينهي الكاتب هذا المشهد بانفجار ذري ودمار شامل ، للفاشييين ولسواهم ، وهي نهاية سوداء مخيبة . اما في الواقع ، فقد انتهت الفاشية ومات عشرات الملايين وكان دمار فظيع ، ولكن مئات الملايين صنعت بعد الحرب أنظمة اشتراكية ، وحياة لا بطالة فيها ولا جوع . أفليس هذا نصرا مجيدا للبشرية ؟!

ط - بعد الحرب :

لا يرى الكاتب ان البشرية قد حققت نصرا كبيرا بالقضاء على الفاشية . ولا غرابة في ذلك ، طالما انه لم يزل في أوروبا الغربية متجاهلا الانظمة الاشتراكية . لذلك نراه ايضا يقدم لنا البؤس الانساني وحده . لعله يرى النصر في تزايد الوعي الجماهيري ، فقد أصبح قسم من الجماهير في موقف الفرد المتمرد ، بينما بقي القسم الآخر مع السلطة .

ولكن مع ازدياد وعي الجماهير ، أصبح تسلط الحكام اكثر قراقوشية .
فالطليقة البورجوازية ، وقد أفل نجمها ، تحاول خيط عشواء الإبقاء على
نظامها الرأسمالي ، وبالتالي على امتيازاتها .

في هذا المشهد ايضا نرى الفرد المتمرد انسانا عاديا . وهو استمرار
لما رأيناه في الفقرة السابقة من تجسيد النضال خارج شخصية المثقف ،
بينما كان قد قصره عليه قبل ذلك . ان دلالة هذا التطوير لا تنسحب
بصورة عامة . الآن كما في السابق ثمة مثقفون يناضلون ، والان كما في
السابق تناضل الجماهير ، ونضالها هو الحاسم ..

الا ان الرجل هنا يختلف عنه في المشهد السابق ، بكونه الان اقل
تصميما واكثر ترددا . انه يتبع الطريق الاسهل :

« يبدو اني قد اصبحت عصبي المزاج ، ويجب الا يعلو صوتي .
(لنفسه) مالك والمشاكل ، عد الى عملك فالوقت له قيمة ... (لنفسه)
ما لك والاعتراض ، اصمت فهذا افضل للصحة ... » (ص ٣٢٧ ، ع ١) .
ان المشاهد السابقة - والمراحل السابقة - تفتقد هذه الاشارة الى
الانتهازية ، فهل كانت في الواقع خالية منها ؟

ان الرجل يتراجع في نهاية المشهد تراجعا كاملا وقد غدا وحيدا . فهو
يتهم بالخيانة ، لانه تكلم مع نفسه ضد الوضع الراهن - الى هذه الدرجة من
« التقدم » البوليسي وصل تسلط الحكام على الفرد . ولنسمع هذا
الحوار :

« الرجل : لا يعجبني ان يطرد شعب غاصب شعبا من بيته ، لا يعجبني
ان يعمل انسان دون مقابل يساوي جهده ، لا ..
الرئيس : شيوعي .
الرجال : انت شيوعي . التهمة تكفي ، ما عادت تهمة الماضي تعني
شيئا .

الرجل : ايها السادة .. ايها السادة لم اعمل في السياسة طوال
عمري » (ص ٣٢٩/٣٣٨) . في هذا الحوار اشارة الى الحملة المسعورة التي
قامت في اوربا الغربية والولايات المتحدة بعد الحرب ضد الشيوعية .
كانت التهمة بالشيوعية تطلق جزافا على كل شخص غير مريح بالنسبة
للسلطة ، وكانت كافية للتخلص منه بشتى الوسائل .

ولنقف من خلال هذا الحوار عند فهم الرجل لـ « السياسة » ، انه
فهم سطحي . فما معنى « سياسة » ، اذا كان نعت وعود السلطة بالكذب ،

واذا كانت المطالبة بالحرية والعدالة والسلام في العالم ، واذا كان الاحتجاج على الاستعمار الاستيطاني (في فلسطين) ليس سياسة ؟! ان البورجوازيين يفهمون السياسة كاختصاص ، ويدخلون في فكر الناس انها عمل قدره دون مبادئ ، يقوم على الوعود الكاذبة والتكتيكات التلاعبية ، وغيرها من الممارسات اللااخلاقية . وفي الواقع هكذا يكون العمل السياسي البورجوازي . لكن الخطر يكمن في ان هذه الصورة احادية الجانب ، تبعد الجماهير عن العمل السياسي الذي يهدف الى تحقيق مصالحها ، وخلق مجتمع انساني حر عادل .

ينقلنا الكاتب بعد ذلك الى « دولة الرفاهية » ، كما يود دعاة الرأسمالية تسمية دولتهم في المرحلة الراهنة ، الى مجتمع « الرأسمالية الشعبية » كما يدعي بعض الاقتصاديين البورجوازيين ، انه ينقلنا الى عصر الكمبيوتر ، حيث يسيطر التكنيك على المجتمع الرأسمالي . وها هنا ينتهي العرض التاريخي ، دون ان نشاهد شيئا عن المجتمع الاشتراكي ، ودون ان نرى شيئا عن العالم الثالث او البلدان المتخلفة . وفي هذا نقص خطير اوقع الكاتب به عمله . فهل تعب الكاتب بعد هذه الجولة المرهقة ؟ الحق ان مفامرة مسرحيته منهكة وخطيرة . . فليس من السهل تجسيد مراحل التطور التاريخي المديدة والمتباينة في عمل مسرحي . ان هذا يحتاج الى فكر علمي متين والى اطلاع عميق وواسع في التاريخ وفي الكثير من العلوم ، والى نفس طويل .

يبدأ هذا المشهد بمنظرين متعاقبين على الحائط لفترة طويلة، منجزات علمية متفوقة ، منظر بدائي معاصر . ان اكثر عالمنا اليوم يعاني حقا من هذه الازدواجية الغريبة ، والتي ترتبط بوجود نظام رأسمالي امبريالي قوي في العالم . السمة الاخرى لهذا النظام ، كما تقدمه المسرحية ، هو انه نظام مجتمع لا عقلاني بشكل مخيف ، بقدر ما هو عقلاني بشكل مخيف . فهناك انتاج فائض (الوجه الايجابي) ، ولكن لسلع لا معنى لها (الوجه السلبي) ، هناك صناعة متقدمة (الوجه الايجابي) ، واكثرها تقدما هي صناعة الاسلحة (الوجه السلبي) . ويصرخ وليد اخلاصي :

« صوت ٢ : جيفارا . . يا جيفارا .

صوت ١ : تسقط آلات الحرب » (ص ٣٣٠ ، ع ٢)

لقد اصبح جيفارا رمزا للشورة ضد لا عقلانية المجتمع « السوبر عقلاني » . ان خيرات العالم تكفي البشرية وتزيد ، ومع ذلك فهناك

جائعون . يستطيع التقدم العلمي والتكني جعل العالم اجمع سعيدا ، ومع ذلك فهناك حروب لم يعرفها العالم من قبل .

ثم ينتقل الكاتب بنا الى تبيان مفارقة اخرى : العلم من جهة ، والتجهيل من جهة اخرى . لقد امسى العلم يسخر في المجتمع الرأسمالي في سبيل « الجهل » : لتغطية الحقائق التي تدين النظام ، لترويج بضاعة كسادة ، لكسب الناس في سبيل مصالح خاصة ضد صالح المجموع :

« رجل ٥ : كنا نتصور ان العقل (١) لخير الناس .

رجل ١ : كنا نحلم ان العلم لخير الناس .

رجل ٢ : العلم لخير الناس ، لا للحرب والتزييف .

المرأة : تعالوا نستخدم هذا العقل كما نريد ، لنصنع عقلا يخدمنا .

رجل ٤ : من نحن لنصنع ! نعمل كالآلات ، نكبس كالأزرار . . نعطي» (ص ٣٣٢ ، ع ١) . ان المسحوقين يهمون - بمبادرة المرأة - باستخدام العلم لصالحهم . ولكن الكاتب غير متفائل بذلك . فعمل ذلك جاء تحت تأثير وضع وامكانيات الطبقة العاملة السورية ، على الرغم من ان الكاتب يتحدث عن البلدان الصناعية الغربية . والكاتب يلوح الى ثورة ايار في فرنسا (١٩٦٨) ، التي برهنت في الواقع على امكانية القيام بادارة وتسيير جميع المصانع . ان دور الرأسمالي في اوربا الغربية وامريكا الشمالية واليابان ليس كدور الرأسمالي او المدير الحكومي في بلد مثل سورية . فهناك ، العمال على مستوى تكني وعلمي عال جدا ، ولدى الطبقة العاملة امكانيات هائلة ، مهارات من كل نوع ، واختصاصات في كل مجال ، وهم بالتالي لا يحتاجون الى طفيلي يأخذ ثمرة عملهم لمجرد انه يدعي ملكية المصنع .

الخصامة

في نهاية المسرحية نعود الى ما كنا عليه في البداية . تدعو المرأة الرجل الى الانتحار ، فيستنكر الرجل . ومن الحق ان دعوتها تبدو منطقية ، اذ ان الكاتب علمها تاريخ القهر والاستغلال والاغتراب . ومن الطريف ان نجد المرأة تطلق هذه الدعوة ، وتراقب استمرارية الرجل ، تاركة القرار له ، وكأن الامر لا يعينها . . بل هي تتساءل في النهاية عن مبرر البحث عن الماضي ، فيعجب الرجل « بفلسفتها للامور بهدوء الحكماء » . ولكن ، اذا لم يكن هناك جدوى من البحث في الماضي ، فلماذا كتب المؤلف مسرحيته ؟! لماذا جازف

(١) العقل الالكتروني او الكمبيوتر هو المقصود .

وعرض علينا تاريخ البشري المشوه؟! ثم انه ليناقض نفسه ، حين يقول على لسان المرأة ، انها تعلمت الكثير من تاريخ الانسان .

وبصورة عامة ، فان النتيجة التي يصل اليها الكاتب ، وهي ايجاد ثغرة الخروج من الحفرة ، مفايرة للمقدمات التي عرضها . كما ان الكثير من افكاره ، مثلا حول الدين والمرأة والجماهير والصراع الطبقي ، لم تكن مساعدا له في سبيل غايته الهومانية التحررية . لقد ورط الكاتب نفسه في مجال واسع وعويص كالتاريخ البشري ، دون ان يستفيد منه في الفكرة التي يلاحقها ، مع انه مسخه الى تاريخ فرد متمرد انسجما مع وجوديته وفردانيته . وبدلا من ان يتدرج بالامور من يأس الى امل ، من العبودية المطلقة الى اكثر فاكثر من الحرية ، نراه يعرض الامور من وجهها السلبي فقط . فالمسرحية ، بالتالي ، ليست مقنعة ولا ثورية ، بالرغم من كل صراخيتها . وربما يمكننا ان نعتبرها هي ايضا « حفرة » اوقع الكاتب نفسه فيها ، ولذا لا يمكن ان تساعدنا - نحن القراء العرب - في الخروج من « حفرة » .

الفصل الرابع

احتضار البورجوازية الصغيرة وفوضويتها وعقمها

تقاسمت البورجوازية الصغيرة - وهي تشكل اكثرية الشعب السوري (لذلك كان اكثر ادبائنا من هذه الطبقة) اتجاهات سياسية عديدة، وقد استطاعت هذه الاتجاهات استقطاب عناصر من طبقات اخرى . وكان الصراع على اشدّه في النصف الثاني من الخمسينات واول السنين . وفي النصف الثاني من السنين ، ومع احتدام الصراع ضد الامبريالية والرجعية المحلية ، اتجهت البورجوازية الصغيرة بعد استيلاء شرائح منها على السلطة اكثر فأكثر نحو اليسار . كانت قمة هذا الاتجاه التبرني النظري لكثير من المقولات الاشتراكية الثورية ، مثل حرب التحرير الشعبية . ومن هنا كان مثلاً بعث البطل الشعبي « بوعلي شاهين » .

ان منطلق البورجوازية الصغيرة في الاصل وطني ، وليس اجتماعيا . فنظرة سريعة الى المواضيع الادبية المطروقة في النماذج التي سنقدمها في هذا الفصل ، تكفي للتأكد من غلبة المسألة الوطنية المتضمنة عداء الاستعمار والصهيونية ، رفض التجزئة والتخلف ، والحث على استعادة القوة والمنعة القومية السالفة في ماضي الامجاد ... اما المسألة الطبقية فهي ، ان ورد ذكرها ، فبالارتباط مع المسألة الوطنية ، وكتابع لها ، وفي سبيل « الوحدة الوطنية » الرافضة ، او المؤجلة للصراع الطبقي ...

لقد وقعت البورجوازية الجديدة ، فكرا وادبا وسياسة ، في زقاق مسدود ..

غير ان هذا التطور لا يناسب المثقفين ، وخاصة الادباء (وهم - كما يقال - « ضمير الامة ») الذين ما يزالون حاملين لمبادئهم السابقة ، محافظين على عدائهم للامبريالية . وهكذا كان رد فعلهم على قصور طبقتهم ، وقيادتها ، مليئا بالسخط على الذات والجميع ، الخيبة ، فقدان الامل ، السوداوية ، اليأس ... الى اخر هذه المشاعر التي لا يخلو منها انتاج

اديب من ادباء تلك الزمرة . وقد كانت العودة الى « المثالية » نوعا من السلوان ، اما « الوجودية » فقد فات اوانها مع وحدة ١٩٥٨ وثورة ١٩٦٣ . فان كانت هناك اية مشكلة وجودية ، فهي وجود الامة امام الهجمة الصهيونية والاستعمارية الغربية . هذا هو اهم سبب لتراجع المد الوجودي منذ منتصف الستينات ، واصطباغه - حيث بقي - بالصبغة القومية ، كما رأينا ذلك لدى مصطفى حلاج وجورج سالم وهاني الراهب .

لكن الاتجاه نهائيا نحو « المثالية » ، والاصح نحو مواقع وفكر البورجوازية ، ليس سوى احد احتمالين لتطور ادباء البورجوازية الجديدة . الاحتمال الثاني هو الانسلاخ عن طبقتهم والالتزام بالجمهير والماركسية... ولنبدأ بالبداية الحقيقية للانتاج الادبي الذي يمثل ذلك كله .

هذا صدقي اسماعيل ، الابن البار للبورجوازية المتوسطة الحائرة المترددة ، التي لم تصل بعد في وعيها الى مرحلة التناقض التناحري مع الطبقات المهيمنة في المجتمع . انه يعود الى الخمسينات في فكره وادبه . وهذا حسيب كيالي ، ابن البورجوازية المتوسطة القانعة الشاكية والملتزمة في آن واحد بايديولوجيا الطبقة العليا . وفي سمات انتاجهما الكثير مما يوحد . ولقد وصلا الى حافة عطائهما القصوى . الاول بموته ، والاخر بعجزه عن التطور .

وهذا ايضا زكريا تامر ، الاكثر تمثيلا للبورجوازية الصغيرة بكل ما فيها من فردانية ، ومعاداة للسلطة - اية سلطة - على الرغم من كونه جزءا من تركيبة السلطة لعدة سنوات خلت ، وهو يصل في ذلك الى الفوضوية ، وهذا بالضبط ما اجهض امكانيات تطوره على الرغم من المؤهلات الرائعة .

اما علي الجندي ، فهو اصدق من يمثل مأساة الافلاس السياسي للبورجوازية الصغيرة ، والذي انعكس في افلاس « حياتي » ان صح التعبير . انه مرثاة لاهبة ، لا حول لها ولا طول ، وستكون لنا مع الاخرين وقفات كثيرة .

صديقي اسماعيل

- ولد صديقي اسماعيل في مدينة انطاكية في ٢٦ ايار ١٩٢٤ ، في اسرة دينية تعمل بالتجارة .
 - تخرج من الجامعة - قسم الفلسفة والتربية عام ١٩٥٢ ، واستمر في التعليم الثانوي ودور المعلمين والجامعة حتى عام ١٩٦٧ ، ثم عين امينا عاما للمجلس الاعلى للفنون والاداب والعلوم الاجتماعية .
 - كان رئيسا لاتحاد الكتاب العرب في سورية عام ١٩٧٠ ، ثم نائبا للرئيس ورئيسا لتحرير مجلة الاتحاد «الموقف الادبي» حتى وفاته في ١٩٧٢/٩/٢٧ .
 - انتسب الى « عصابة العمل القومي » في انطاكية وهو يافع ، وكان من تلامذة زكي الارسوزي واحد المقربين اليه . خاض المعارك لاجل عروبة اللواء ، واصيب في احدى هذه المعارك عام ١٩٣٥ .
 - كان احد الذين اسهموا في تأسيس حزب « البعث العربي الاشتراكي » ومن ابرز كتابه العقائدين .
 - من انتاجه الادبي رواية « الفصاة » ١٩٦٥ ، مجموعة قصص « الله والفقير » ١٩٧١ ، مسرحيات « عمار يبحث عن ابيه » ، « سقوط الجمرة-الثالثة » ، و «سلمون» .
- المصدر : جريدة « الثورة » بتاريخ ١٩٧٢/٩/٢٨**

ثلاثي الله والفقر والكلمة

لصدقي اسماعيل مجموعة قصصية وحيدة (١) هي التي سنعمد الى دراستها هنا ، على الرغم من انها كتبت على الأرجح قبل صدور رواية «العصاة» سنة ١٩٦٤ (٢) ، لكنها لم تنشر الا سنة ١٩٧٠ . وهذه المجموعة تحتوي على ثلاث قصص هي : الله والفقر ، قبل السهرة ، العطب . على ان اهمها واجدريها بالوقف المتأنيه هي القصة الاولى .

الله والفقر : ليس من السهل كشف غاية هذه القصة ، بسبب الحيادية الغريبة التي كتبت بها ، والتي تصل احيانا الى حد ترجيح كفة الاتجاه الذي يعارضه الكاتب نفسه . الا اننا نستطيع ان نتيين في النهاية - وبالجهد المستقصى - كيف ان صدقي لم يخرج عن انتماءاته الطبقية والحزبية (حزب البعث العربي الاشتراكي) ، فالحيادية جاءت كأسلوب ادبي غير ملائم ، اراد به التوفيق بين الضرورة الادبية وتلك الانتماءات .

بطل صدقي اسماعيل هنا هو « اسعد الوراق » ، الذي يعمل - بعد فترة تشرد - مع حمارة حمالا لحجارة رصف الطرقات ، ثم لنقل اكياس القمح والطحين الى ومن الطاحون . وهو يعيش وحيدا منعزلا في حي شعبي متخلف . كان قد فقد اباه سنة ولادته ، وفقد امه وهو في السابعة عشرة ، ولم يكن له اخوة . . . انه احد ابناء هذا البلد التمساء ، لكنه لا يعد نموذجا لفئة او طبقة معينة (٣) . ولئن كان ينتمي الى طبقة الرعاع في مجتمع اقطاعي ، فانه - كحالة خاصة - لا يمثل هذه الطبقة . وتفردة هذا لا يعود فقط الى كونه يتيما وحيدا ، بل ايضا الى كون امه شاذة عن كل

(١) الله والفقر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٠ .

(٢) انظر جورج سالم : صدقي اسماعيل والقصة القصيرة ، في : الموقف الادبي (دمشق) ، العدد ٧/٦ ص ٨٢ .

(٣) خلافا لما ذهب اليه جورج سالم في المصدر المذكور اعلاه .

الامهات . كانت تكرهه . وقد استقر لديه انها « كانت تريد له الموت ، وانه عاش رغما عنها » (ص ٤٨) . لقد كانت قاتلة مجنونة ، ووحشا بشريسا . وكانت مؤمنة ، لكن هذا لم يمنعها من اللصوصية ، فقد كانت توفق بين الايمان واعمال السرقة .

اما العامل الثالث في تفرد اسعد بين ابناء طبخته فهو ابتلاؤه الدائم بـ « سوء الطالع » . لقد نشأ اسعد وتربى في بيئة دينية . كان مضطهدا منذ ولادته ، ولم يكن يقادر على الرد . يقول الكاتب ، انه كان في المساء - في نهاية يوم مليء بالتعب والمتاعب - يصفى الى تلاوة القرآن الكريم « في حين مغمى بالنشوة ، ويحس عزاء غامضا ، لا سبيل الى التعبير عنه ، ولا لزوم له ايضا ، فقد كان اسعد عاجزا عن الشكوى امام المتاعب ، والارجح انه كان يستمتع بها ... » (ص ١٠) . وقد جاءت الاحداث ، التي رسمت بشكل « قضاء وقدر » ، لتقوي لديه الاتجاه الديني ، ولتعطي هذا الاتجاه طابعا « جبريا » مميزا .

لقد سجن اسعد زورا وبهتانا ثلاث مرات . المرة الاولى كانت بسبب ربطه احمار الى وتد حديدي ، نصبته الحكومة من اجل انايب المياه . كان اذ ذلك خاطبا لليلى . وفي السجن تعرف الى الحاج مراد المحكوم بسبب قتله لزوجته الثانية خنقا .

والمرة الثانية كانت بسبب اتهامه بجريمة قتل لا يد له فيها . كان مع حماره في الطاحون ، يتجاذب اطراف الحديث مع الطحان عبد الخالق ، الذي اكتشف فجأة ، وهو عجوز سكير ومقامر ، قتيلا مقبورا قرب الطاحون . وبحجة الاخبار عن الحادث هرب مع حمار اسعد ، ووقع المسكين في قبضة الشرطة . فأقام في السجن اثنين وعشرين يوما . وعندما خرج ، لم يتزوج من خطيبته ، بل سيق بارادة والدها الى الاخت . فكان هذا مدعاة الى المزيد من سخرية الناس ومزاحهم معه .

خلال هذه الاحداث كان تدين اسعد الوراق يتصاعد ، من ايمان عادي الى جبرية متزايدة . ومع خروجه الثاني من السجن ، توصل الى تسليم كامل لمشية الله ، التي ليست هنا سوى احكام المجتمع والنظام الاجتماعي . الا ان هذا يبدو لنا انه الاحتمال الاضعف لخلاص انسان كبطل هذه القصة ، ذلك لانه كان منذ البداية في حالة ذوبان ديني . اما الاحتمال الاقوى ، فهو الجنوح الى الخلاص المادي ، اي الوقوف في وجه الاضطهاد بشكل من الاشكال ، وخاصة ان القناة الدينية لم تعد كافية لامتناع الحقد المتزايد

في النفس ، بالرغم من تقويتها بالمازوخية . ودليل ذلك انفجار أسعد في لحظة خصام مع زوجته ، مما اودعه السجن لثالث مرة . لقد عرض الكاتب الحالة النفسية لأسعد في أيامه الأخيرة في السجن الثاني ، حيث سد عليه في الحلم وحش كل المنافذ . لذا الوحش ليس حسب التحليل النفسي - سوى أسعد نفسه ، كما يود (أو يخاف) ان يكون . الا ان القارئ يفاجأ بالرغم من ذلك بظهور الوحش بلحم ودم ، ذلك لان الكاتب لم يهيبء لذلك باظهار تغير في وعي أسعد او بتبيان تعطل القناة الدينية . كما انه لم ينتبه الى ان بطله قد اكتسب بزواجه قناة تصريف جديدة ، هي القناة الجنسية . لقد كان من الاجدر لو ان الكاتب قد صور صراما داخليا لدى أسعد : بين طريقي الخلاص الديني والخلاص الدنيوي . وخلاصة القول ان الكاتب قد عاد ببطله الى حالته الاولى ، وكان الجبرية - التي تبرر كل اساءة لاي مسيء - لم تسيطر على كيانه .

كما قلنا ، سجن أسعد لثالث مرة ، اثر شجار مع زوجته . كان الناس قد شنوا عليه قبيل الزواج حربا نفسية تشكك في فحولته . وقد كانت الحرب من القوة بحيث ارتاب بنفسه . وبعيد الزواج ، منذ الشهر الاول ، انقلبت الزوجة حادة الطباع ، شرسة في جميع تصرفاتها . لكن الكاتب يرجح ان يكون مرد ذلك الى الوضع المعاشي في كوخ الزوج . ويأتي ترجيح الكاتب بعد ان يحشد سيلا من الموحيات - وبالنسبة للمطلعين على علم النفس : « دلائل » - ترد انقلاب الزوجة الى عدم ارضائها جنسيا . ان هذا الاستبدال المفاجيء للسبب الجنسي بالسبب المعاشي استبدال غير مبرر ، ويبدو مغلوطا في القصة . يضاف الى ذلك ان الكاتب يفترض في اناس مكان وزمان القصة معرفة جنس - سيكولوجية ، لا وسيلة اليهم بها ، بينما يفهم في الحقيقة مجرد دخول الرجل في المرأة ، او انتصاب عضوه الذكري للبرهان على « رجولته » .

جاءت الزوجة الى القرن ، حيث يعمل أسعد ، وكان قد تأخر في العودة الى البيت . انهالت شتائمها عليه ، ثم حاولت ارغامه على مرافقتها الى البيت . وهنا انفجر أسعد ، وانطلق « الوحش » من داخله . . . فأغمي عليها . وحين افاقت ، كان لسانها قد انجم الى الابد . ومنذ تلك الحادثة « اصبحت طيبة وديعة تقوم بواجباتها المنزلية في اخلاص شديد وتفهم أسعد بحنان لا حد له » (ص ٤٦) . اما هو فليجأ الى الخمرة . ويسجن بتهمة « اخراس » زوجته ، ثم ينفي بعد شهور من السجن الى الريف ، وحيدا ، محافظا على ايمانه العميق . وهناك ، يعمل في البداية خادما ، ثم

يشتري حماراً ، ويعمل بائعاً متجولاً من قرية الى اخرى . وسرعان ما يكسب اسعد ثقة الفلاحين ، ومع الايام ينظر اليه هؤلاء بقدسية .

يعطي انتقال اسعد من المدينة الى الريف فرصة للمقارنة بينهما ، وبين المدينين والفلاحين ، فيستغلها الكاتب مبتعداً في ذلك عن الشكل الادبي للقصة الى مجال المقالة والبحث العلمي .

يقول الكاتب في تعليله للمنزلة الاجتماعية العالية التي كسبها اسعد في الريف : « واذا كانت العادة في المدينة ان تكون السذاجة مثارا للسخرية ، فانها في الريف يمكن ان تحمل شيئاً من القداسة » (ص ٥٥) . تضاف الى ذلك استهانة اسعد بالامور الدنيوية ، واتصافه بالشرف والحياء فيما يتعلق بالشؤون النسائية . ثم يتابع الكاتب على هذا النحو : « فعلى الرغم من ان الفلاحين في هذه القرية ، كانوا في غاية الجشع المادي - بسبب فقرهم - والنهم الى الجنس - لحاجتهم الى الاولاد - فقد كانوا يتعلمون باعجاب امثلة الزهد والعفة ، كما لو انهم يتلمسون من يفتديهم فيما يحملون من اوزار . وكل استجابة للفرائز هي في اعتقادهم خطيئة ووزر » (ص ٥٥) .

لا اعتراض على ما يورده الكاتب عن التناقض بين الضرورة المعاشية والامور الدينية ، وبالتالي فان تفسير الكاتب لمكانة اسعد الجديدة في الريف مقبول . لكن تحليل الجشع المادي بالفقر ، وتعليل النهم الجنسي بالحاجة الى الاولاد ، ليس مقنعاً . فنحن نرى ان لا علاقة مباشرة بين الفقر والجشع ، وان الحاجة الى الاولاد لا تستدعي نهما جنسياً . ان الجشع يتعلق بمدى التكافل والتضامن الاجتماعيين ، اي بالعلاقات الاجتماعية - الاقتصادية القائمة . اما عن العلاقة بين الرغبة الجنسية وضرورة الانجاب ، فيمكن القول ان جماعاً واحداً في السنة يكفي في فترة الاخصاب ، لان المرأة ان تلد اكثر من مرة في السنة . اذن فقد وقع الكاتب فيما كان يخافه - كما بدا لنا - ، اذ انقلب الى باحث اجتماعي . . . وباحث غير مجيد فوق ذلك .

ويتابع صدقي اسماعيل دور الباحث فيما يلي من كلامه عن الفلاحين ، محاولاً دراسة نفسياتهم : بالرغم من الخصب والفرارة في القرية العنينة فاهلها اكثر الناس تبرماً بالقلة والحرمان . انهم يعتبرون الحياة سلسلة لا نهاية لها من احزان الفاقة وهموم الحرمان ، لانهم لا يملكون من الارض التي يحيون عليها سوى القبر . ها هنا يشتم القارئ رائحة الصراع الطبقي . لكن القارئ الاشتراكي يخيب ، ليس لان الكاتب يبتعد عن موضوع الصراع الطبقي ، فالعكس هو الصحيح ، بل لانه يرى نفسه امام تحليل غريب لنفسية

الفلاحين وامام نظرة نفسانية للتاريخ .

فكما يرى صدقي ، تكمن المشكلة الفلاحية بكاملها في « شعور »
الفلاحين . وبالتالي فان امكانية تغيير شعورهم - حسب هذا المنطق - ،
سوف تؤدي الى حل مشاكلهم . لنقرأ هذا الشاهد ، وان يكن طويلا : « بل
آمنوا ايضا بان نظام العالم ينبغي ان يحتم عليهم عدم التملك ، اما لانهم لا
يستحقون شيئا من الدنيا - وهذا ما يكرره الانقياء منهم - . واما لان الذين
هم اهل لكي يملكوا ، ينبغي ان يكونوا اغنياء بالولادة ، او من ذوي النفوذ . . .
وهذا ما توافر في شخص واحد كان يملك القرية بكرومها وبيوتها وبساتينها
والحيوانات التي تتحرك فيها . ولا ريب ان هذا النموذج من الوضع الاقطاعي
هو الان في طريق الانقراض . ولكن العقلية التي درجت على تبنيه منذ
القديم ، ما تزال تعيش في هذه القرية النائية ، كما لو ان زوالها يززع كل
تماسك منطقي في هذه الازهان . والغالب ان الخوف من الحرام هو الذي
يجعل الاشياء معقولة الى هذا الحد ، ولكن هذا الخوف لا يذكر الا حين يتعلق
الامر بما يمكن ان يسلب او يسرق . . . » (ص ٥٦) .

ان هذا الكلام مغلوط ، على الرغم من لبوس القصة الواقعي . نالشعور
الطبقي نتيجة ، وليس سببا للوضع الطبقي . بناء على ذلك ، فان شعور
الفلاحين ، مهما يكن مشيئا ، لن يمنعهم من الاستيلاء على الارض حين
تواتيتهم الظروف . لقد وسهم الكاتب نفسه بالجشع ، فبماذا يتميز
الجشع في المجتمع الاقطاعي ؟ - انه ينصب على تملك الارض ! . ثم ، في
القرية محرمات عديدة لا ريب ، لكن يبقى اقواها ما يتصل منها بالبقاء
والجنس . اما المحرمات الاخرى ، فمهما اصطفت بالدين ، تظل سهلة ،
يمكن الالتفاف حولها ، بل والقضاء عليها . ان الكاتب يناقض علم التاريخ
وعلم النفس . . عندما يقول ان الخوف من الحرام المتعلق بالملكية الخاصة ،
اقوى من محرم القتل ، واوى من الحرام المتعلق بـ « الاعتداء على الشرف »
باقدر اشكاله . واخيرا ، هناك بلا شك تأثير لادبولوجيا حرمة الملكية
الخاصة على وعي الفلاحين ، ولكن في زمان القصة (نرجح منتصف هذا
القرن) ومع انتشار وسائل الاتصال الجماهيري ، وازدياد عدد المثقفين
ونشاطهم ، ثم معرفة الفلاحين بانفسهم ، او عن طريق سلفهم ، باغتصاب
الاقطاعيين للارض ، مع هذا كله ، ان يكون هناك سوى القلائل من الفلاحين
الذين يرون في تملكهم للارض التي يخدمونها سرقة او سلبا . يضاف
الى ذلك ان بلادنا قد شهدت في ظل الاقطاع الشرقي تغييرا متتابعا في
الماكين ، وهذا ايضا عامل هدام لحرمة الملكية الخاصة .

من حديث الكاتب المطول عن الريف والفلاحين نخلص الي ان تدين اهالي القرية المنية في القصة كاذب في جوهره او - وهو الاصح - لا علاقة له باعمالهم ، باستثناء اعمال السرقة . واو عدنا الى ما كتبه عن حياة اسعد في المدينة ، لتبين لنا ان التدين هناك ايضا في منأى عن الممارسة : ام اسعد ، الحاج مراد ، الطحان عبدالخالق وسواهم . فهل يريد الكاتب ان يحدثنا عن حياة مؤمن حقيقي في مجتمع كاذب التدين ؟ . في هذه الحالة ينقلب سؤالنا السابق « الخلاص الديني ام الخلاص المادي لانسان مظلوم بشكل خاص ؟ » ، الى سؤال جديد : ما مدى امكانية التدين الصحيح في مجتمع زائف التدين ، بالنسبة لانسان مظلوم بشكل خاص ؟ . فلتتابع القصة من هذا المنظور ! .

تناهى الى اسعد بعد فترة ان زوجته الخرساء قد وضعت صبيا ، فذهب الى المدينة ليرى ابنه وزوجته . في الطريق كان يعد نفسه المواعيد ، واثقا ان حكمة الله في ابعاده عن بيته كانت من اجل منحه السعادة في النهاية . فيعلق الكاتب ، ان المسكين نسي « - لشدة انفعاله او لفرط غباوته - ان الآخرين ، لا يوافقون دائما على ما اراده له الله ، فحين وصل المسكين الى الكوخ ، منع من الدخول . . فرجع وفي صدره هموم كالجبال » . الآخرون اذن - وهم المتدينون كلبا - يعارضون ارادة الله التي يعتقدوها اسعد . لكن مؤدى ذلك (في فكر صدقي اسماعيل) : الله لا يفيد الانسان ، حين يضر به المجتمع .

منهذه الخيبة الكبيرة يتخذ اسعد لنفسه سمنا جديدا . « فقد استيقظ ذات يوم وهو يردد في تصميم : لن احزن على شيء بعد الان ، ولن افكر بشيء . . واستأنف عمله اليومي المعتاد ، وفي المساء حمل زجاجة الخمر في جيب سترته ، وانضم الى اول جمهرة صاخبة من الفلاحين » (ص ٥٨) . فهل بدأ يندرج في المجتمع ؟ - لا ، لا يمكن ان نقول ذلك ببساطة ، ولكنه قد تغير فعلا بعد هذه الصدمة . ان تغيره هذه المرة جوهرى ، بينما نجد ان ايماءات الكاتب في السابق الى تغيرات حاسمة (انظر على سبيل المثال ص ٤٨ و ٥٣) ، لم تكن لتعمد تطورا في الاتجاه السابق الديني والجيري السلبي .

في حياته الجديدة يتعلم اسعد الصيد ، ويصبح راميا ماهرا . وذات مرة اصطاد عصفورا ، فقال عجوز كان الى جانبه : « انه الهام من الله يا بني . . اتظن انك تستطيع ان تسقط هذه الروح من السماء ، لولا مشيئته سبحانه

وتعالى .. » (ص ٥٩) . هذه الحادثة التافهة اثارت في نفسه تساؤلات عجيبة . وقد توصل اخيرا الى « ان الله لا يخلق الناس لكي يدعنوا لما يقدره عليهم فحسب ، بل انه يفعل عن طريقهم اعمالا خارقة . لقد مات هذا العصفور لان الله انتهى اجله ، هذا لا شك فيه ، ولكن من نفذ ارادة الله .. » . (ص ٥٩) . كذلك تحولت جبرية اسعد من السلبية الى الايجابية ، من جبرية منفصلة تتحمل اعمال الفير ، الى جبرية فاعلة تحمل الفير اعمالها . هذه هي بداية طريق الخلاص المادي الذي لم يكن الدين سوى غطاء له . وتلك كانت حالة المسلمين الاوائل الذين فتحوا الاصقاع ، واقاموا الدولة الاسلامية العربية . الا ان هذا كان قبل الف سنة ونصف ، عندما كانت الافكار القائدة للثورة بالضرورة تأخذ شكلا دينيا . اما الان فقد احتلت مكانها الافكار القومية والطبقية ، او لنقل ، ان الاشياء أصبحت اكثر فاكثر تسمى بمسمياتها . ان صدقي اسماعيل والامر كذلك ، يحدثنا في شخص اسعد الوراق عن اناس سبقهم الزمن ، لا عن اناس سبقوا زمنهم ، او من ابناء زمانهم (كشخصية بو علي شاهين لدى حيدر حيدر) .

ثم يلتقي اسعد بعد حفلة صيد مع بعض الشباب المثقف . فيجمل الكاتب من هذا اللقاء ، الذي خلقه دونما تسلسل منطقي للاحداث ، فرصة للتحدث عن المثقفين ومهاجرتهم . والجدير بالملاحظة ان هؤلاء المثقفين هم ابن صاحب القرية وضيوفه من ابناء الطبقة الاقطاعية او من اتباعها . فلنلاحظ كيف ان الكاتب لم يجمع بين اسعد ومثقفين من طبقات اخرى (ابناء ملاك صفار او حرفيين) ؟! وكيف انه يسوق على لسان المثقفين الاقطاعيين افكارا تقدمية مناقضة لافكار اسعد الرجعية (!) .

يقول احد الشبان المذكورين : « ليس المهم انه خلقنا . بل كيف خلقنا . تصور ان جميع الفلاحين مثلا ، هم فقراء قدرزون جهلة ، لان الله خلقهم هكذا .. فكيف يستطيعون ان يحبوه .. » (ص ٦١) . ولما كان اسعد غير مثقف ، فان الكاتب ينبري للدفاع عنه : « ولا بد هنا من ملاحظة عابرة هي ان هؤلاء الشبان كانوا من الجيل الذي يجد متعة في التعرض لشؤون الدين بشيء من الشك والتحدي والاحاد احيانا . والمرجح ان هذا الشاب - بالذات - كان - الى جانب هذا - معنيا ببعض القضايا العامة التي درج الشبان على التحدث عنها في هذه السنوات ، كتحرير الفلاحين ، والثورة على النظام القائم ، وغير ذلك .. » (ص ٦١ - ٦٢) . ويرى الكاتب انه لا بد من بلوغ مستوى معين من الفنى او الثقافة، كي يستطيع المرء التحدث في مواضيع

ك هذه . وعندئذ تكون امثال هذه الاحاديث نوعا من الكماليات . فما هو
الحل ؟ اهو بقاء الفلاحين في جهلهم ، والمجتمع في فساد ، ومحاولة
الخلاص على طريقة اسعد الوراق ؟ . ويتدخل صدقي اسماعيل ايضا
كقاص في النقاش ، فيتهكم على ابناء الاقطاعيين يرسم هيئاتهم وطريقة
تحدثهم . ولكنه يتركهم مع ذلك يمثلون ما هو تقدمي ، بينما يتبنى هو
واسعد ما هو رجعي . وفي النهاية يصحح اسعد نظرتة الاولى الى هؤلاء
- وهذه نقطة ستعاود الظهور بشكل اوضح في قصة « العطب » .

كان الاتجاه الجديد لاسعد الى الجبرية الفاعلة تبريرا دينيا (ادبواوجيا)
لظهور « الوحش » مرة اخرى . ولم يكن الامر « خلاصا ماديا » كمصل
هادف ، بل كان « انفجارا » من شدة انضبط الزمن . ان الانسجام مبيع
المجتمع لم يتم ، او ان الوقت قد تأخر على امتصاص المجتمع لاسعد
الوراق ، فلم يفد في ذلك التعرف على طبقة الاغنياء . وهكذا لا نرى
- نظريا - موقف اسعد من المجرم عبدالحى راشد غريبا ، بل هو فرصة
عزيزة .

في احد الايام يدخل عبدالحى على اسعد في كوخه المنزل . ولغرابة
عبدالحى وغرابة القارئ يساعد « القديس » اسعد « المجرم » عبدالحى ، بل
انه بدا اكثر منه شراسة . كان عبدالحى يبغى الهرب فقط ، اما اسعد فقد
اراد المقاومة وقتل من يقترب من انشطرة . وفيما يتحدث الرجلان نجد
بينهما اكثر من مفصل مشترك . فعبدالحى يقول مذكرا بكلام اسعد القديم :
« لم ابتعد عن الله لحظة في حياتي ... وقد احبته دائما ... ولكنه كان
غاضبا علي في كل حين ... والا لماذا دفعتني الى هذه الصنعة القاسية ؟ ...
لماذا لم يمنعني مرة واحدة عن القتل والنهب ؟ ... » (ص ٦٧) . كان
عبدالحى يريد من الله ان ينهي عن الآخرين ، بينما اراد اسعد فيما مضى ان
ينهي الله الآخرين عنه . بعد تحول اسعد طمح ان يكون عبدالحى ، بينما
كان عبدالحى يطمح ان يكون كاسعد . وها هما الان يلتقيان فكرا وعملا :

« حين تكون اشقياء معذيين ، او تكون في خطر فانه يتركنا وحيدين
امام المصائب ، اتعرف لماذا ؟ ... لانه يريد ان يجربنا ، وينظر ما نفعل ...
نعم انه يتخلى عن الفقراء ويتركهم للجوع لكي يفعلوا شيئا من اجل حياتهم
... لكي يصرخوا في وجه السماء ويرفعوا السلاح اذا استطاعوا ... انه
يراقب ولا يتدخل ، حتى عندما تجري الدماء من اجل الطعام ... » (ص ٢٧) .
بهذه الكلمات عبر الكاتب عن مرامه الاخير من القصة : ان الله لا

يتدخل في مجرى الحياة لانقاذ البشر، عليهم في ذلك ان يعتمدوا على انفسهم . ولكن ، كما ظهر من نهاية اسعد الانتحارية ، لا توصل طريق صدقي اسماعيل الى الخلاص المنشود ، الا اذا كان ممثلا بـ « الموت » انتحارا . ومثل هذه الخيبة محتومة في الحقيقة ، طالما بقيت المحاولة فردية . ان محاولة اسعد القديس صبت في النهاية في طريق عبدالحى اللااخلاقية ، لانها انفعالية فردية غير واعية .

وبالرغم من اشتراك اسعد انوراق ووجهه الاخر عبدالحى راشد مع بوعلی شاهين في انهم جميعا، حاولوا دون طيقتهم، مقاومة الفقر والاستبداد، فان هناك اختلافا جوهريا . لقد قام الفهد بفعلته متمردا على ظلم واستغلال الاقطاع والحكومة ، وجابه القمع وادواته بالنيابة عن جميع الفلاحين . اما اسعد فلم يكن له عدو واضح ، حتى انه وجد قبي الاغنياء مثال النظافة والرقية ، ورجاحة العقل وكرم الضيافة (انظر ص ٦٠) . وكيف يعرف اسعد اعداءه الطبقيين ؟ - انه ليس فلاحا ، فقد كان يعمل « حرا » كحمال (بينما ينتمي عبدالحى الى البروليتاريا الرنة او طبقة الرعاع والصعاليك) . وعندما كان اجيرا في القرن ، لم يحدثنا الكاتب عن اي استغلال او قهر طبقي له ، لقد حدثنا فقط عن تهكم زملائه عليه . قان « المادية التاريخية » في فكر الكاتب كبعثي اشتراكي ؟! . يضاف الى ذلك ان اسعد - كما خلقه صدقي اسماعيل - كان يفتقد الى الوعي الطبقي الذي يمكن ان يعوض في حالته عن تقلقل الوضع الطبقي من اجل القيام بالثورة . ان العمال والفلاحين هم ادوات الثورة الاساسية ، ولكن الكاتب اعرض عن الفلاحين لحجج نفسانية غير مقنعة ، تناقضها دروس التاريخ .

لقد تبين الان ان الكاتب كان يتحدث عن طريقي الخلاص : الروحية والدينية . اما الطريق الاولى فرائى انها لا توصل الى الهناء والسعادة ، لان الآخرين لا يسمحون بذلك ، بل يقومون بشتى انواع التحرش والعدوان . من هم هؤلاء الناس ، ولماذا يفعلون ذلك ؟ ان الكاتب لم يعط اية صفة طبقية لهم ، فخلط بذلك بين الظالم ، والمظلوم الظالم بدوره ، والمظلوم . وعلل صنيعهم بأسباب لا علاقة لها بالعلاقات والمصالح الانتاجية والساطوية ، بل اعادها الى ايمانهم الكاذب . وبالنتيجة : هم يفعلون ما يفعلون لانهم اشرار غير مؤمنين . بذلك يكون الكاتب قد قضى على امكانية الخلاص المادي ايضا ، الذي هو بالضرورة جماعي وطبقي . وهكذا فقد حكم على الثورة كما حكم على الناس .

قبل السهرة

في هذه القصة يمكن تلمس رأي صدقي اسماعيل ثانية في الناس ، والتأكد مما قلناه في دراسة القصة السابقة . ان كل شخصيات « قبل السهرة » ، على كثرتهم ، فاقدون لانسانيتهم . هم جميعا اقرباء او اصدقاء القتيلة . وعلى الرغم من ذلك فانهم يهربون من المشكلة ، ولا يخبرون عن الجريمة ، خوفا من ان تحوم حولهم الشبهات . وهم في الواقع محقون ، اذ ان لدى كل منهم سببا كافيا للقيام بالجريمة او بما يماثلها . وفي اسط الاحوال ، ليس لدى اي منهم - داخليا على الاقل - برهان على البراءة والنظافة .

كان الزوج ، وهو يعمل مديرا للشرطة ، في شجار دائم مع زوجته لاسباب عديدة ، يفصلها الكاتب . والاخت كانت تكره اختها ، بسبب جمالها ومنافستها لها في الحصول على زوج . اما الطبيب صافي ، وهو صديق للزوجين ، فقد كان مطلعا على اسرار الزوجة ومتآمرا معها كي لا تنجب طفلا من زوجها الهرم ، كذلك لم يكن ما بين الضحية وزوج اختها رؤوف مرضيا . لقد كانت تمقته كثيرا بسبب « عقدة نفسية » فيها .

هؤلاء الاربعة ، يدخل كل منهم بمفرده بيت مدير الشرطة وقت السهرة ، يرى الجثة ، ثم يفادر متخفيا دون ان يعلم احدا بما رأى . ان جريمة القتل بحد ذاتها ليست محور القصة ، بل وسيلة لتبيان علاقات الناس القريبين من بعضهم . ومعرفة القاتل ليست ذات شأن ، حتى ان الكاتب ينهي القصة دون ان يعرفنا به . ولئن كان هذا غريبا على قصة اجرامية ، فقد ساعد على شد القارئ اليها حتى النهاية على نحو بوليسي ذكي ، وخلال ذلك قال الكاتب كل ما يريد ان يقوله .

يستيقظ القارئ في نهاية القصة على هذه الكلمات : « . . ومن المتوقع ان تكون الخادمة قد بقيت في المنزل الى هذا الحين ، فأدينت نهائيا ، لانها فقيرة محرومة يمكن ان تفعل اكثر من هذا امام مغريات الترف ، بل لان الغرباء يقدمون على قتل الآخرين دون رحمة » (ص ٩٢) . لقد بتر الكاتب القصة ببرا بهذا الاحتمال الاخير ، الذي اراد ان يكافئ به انجذاب القارئ وتعبه . ولكن ، لماذا الخادمة بالذات ؟ هل كونها غريبة ومحرومة كاف للقتل ؟ حسب صدقي اسماعيل : اجل ! لانه ايست ادى الانسان العواطف الانسانية والمعوقات النفسية اللازمة - عواطف تربطه بالآخرين حيا ، ومعوقات امام اضطهادهم وقتلهم دونما ضرورة حياتية

ودافع نفسي قوي . ولكي لا يظن القارئ - كما يمكن أن توحى القصة -
أن الفرباء افضل من الاقرباء ، باعته الكاتب بهذه النهاية المخففة .

المعطب

إذا كان جورج سالم قد رأى في نهاية القصة الأولى ما يذكره بنهاية
أكاكي أكافيتش بطل قصة « الموظف » لفوغول، أو بفاركا بطل تشيخوف
في « الرغبة في النوم » (١) ، فإن « المعطب » تذكر بقصة ستيفان
زفايج « حذار من الشفقة » . أن تعدد ما هو مشترك بين القصتين يجنح
بنا إلى القول باقتباس صدقي اسماعيل لقصته من زفايج ، مع خلاف في
الرمى ككل .

يتحدث صدقي اسماعيل عن كاتب قصصي (ب) يصبح مشهوراً برواية
له عنوانها « الرحمة للجميع » . تدور هذه القصة حول فتاة مشوهة من
أسرة غنية . تنشأ علاقة غرامية بين الفتاة ، وهي في العشرين ، مع
صديق للأسرة في الخامسة والأربعين . كان الصديق الثري بحاجة إلى امرأة ،
فاستجابت الفتاة له بدافع الحرمان . يتزوج الاثنان ، إلا أن الفتاة تنتحر ،
وهي حامل في الشهر السادس ، دون أن يعرف السبب . يتهم الأب الجشع
الزوج بالقتل ، فيزعم الزوج - تحت الأحساس بالذنب - أنه القاتل ، فيحكم
عليه بالسجن المؤبد ، ويستولي الأب على أملاكه . أما الكاتب ب ، فيفسر
الانتحار بخشية الفتاة أن تأتي بجنين مشوه مثلاً . وفي النهاية يظهر أن
الجميع - في نظر ب - معطوبون .

تشاء الاقدار أن يعيش ب قصة مشابهة لروايته ، مع اختلافات لم تكن
في الحسبان . لقد نشأ ب في أسرة فقيرة ، ورث عنها الشعور بهوان
البؤس ومذلته . وكان ينتمي في شبابه إلى حزب ثوري (هل يقصد صدقي
اسماعيل حزب البعث ؟) . ثم أصبح غنيا وترقى في السلم الاجتماعي
بسبب روايته ، فأتبع له أن يتعرف على محافظ المدينة ، ويفدو بعد فترة
صديقاً لأسرة المحافظ . يقول صدقي اسماعيل : كان يرى « في ارتباطه
بالمحافظ سبيلاً للتحرر من قيود الماضي ، فكل ما أتبع له من الشهرة
والفنى ، لم يكن في هذا المجال ذا أهمية أمام اندماجه الفعلي في حياة
الطبقة الفنية » (ص ٩٩) . ومن مصادفات الاقدار - وسخرياتها - تكون
ابنة المحافظ (نجوى) مشوهة كبطلية « الرحمة للجميع » ، وتنشأ علاقة

(١) في المصدر سابق الذكر .

غرامية بين نجوى والكاتب ب . تحس نجوى بعدئذ بنجين في احشائها ، ترفض فكرة الزواج من الكاتب ، وتتجنب لقاءه . ويتقدم الرجل للاب ساعيا للزواج ، لكنه يفاجأ برفض المحافظ محتجا باختلاف المنبت الطبقي .

ان موقف الكاتب ب من المحافظ وطبقته يذكرنا بموقف اسعد من الشباب الاقطاعيين . فحين يدخل الى بيت المحافظ ، يقول في نفسه : « لم اكن اعرف هذا ، ان الترف جميل ايضا . فيعلق صدقي اسماعيل على ذلك بقوله : « ذلك انه كان يكتب عن الثراء بروح ناقمة ثائرة » ، وكان الاغنياء في رواياته يقرنون دائما بالفاوة وقلة الذوق . . » (ص ١٠٢) . الم يكن هذا عين ما خامر اسعد ، حين جلس الى مائدة ابن الاقطاعي وصحبه ؟ - مع فاروق وحيد هو ان اسعد كان لا يزال فقيرا ، اما الكاتب ب فقد اصبح غنيا . ولنتأمل هنا جيدا ، ان ب على الرغم من شهرته وثرائه ، لم تنزل تسيطر عليه عقدة النقص بسبب منبته الطبقي . وبالتالي ، فان المنبت الطبقي - بالنسبة لصدقي اسماعيل - هو الأساس ، ولا يهم ان كان المرء فقيرا ام غنيا . الانتماء الطبقي يتخذ - بناء على ذلك - صفة القدر ، والمجتمع وتقسيماته الطبقيّة المراتبية اذن ثابت ، لا صعود او هبوط بين درجات هرمه . وهذه مقولة خاطئة فكريا وتاريخيا . ان الكاتب يعني - كما يظهر - مجتمعا اقطاعيا ، حيث تمنح المكانة الاجتماعية بالوراثة . ولكن حتى في عصر الاقطاع ، والشرقي منه بصورة خاصة ، كانت تحدث تحركات بين الطبقات . الم يصبح انبيد البيض ، اي المالك ، لقرون طويلة اقطاعي الوطن العربي ؟ . وفي كل الاحوال ، الم يكن الاقطاعي في العصر الحديث - منذ اشتداد ساعد البورجوازية اقتصاديا - ليرفض التقرب من الاثرياء . اما اذا انتقلنا الى المجتمع الرأسمالي ، فاننا نرى ان الشراء بحد ذاته هو بطاقة عضوية في الطبقة البورجوازية .

ان العطب تملن ان الصداقة شيء ، والانتماء الطبقي شيء اخر . ولهذا فان صداقة ب مع المحافظ ، لم تجعل الاخير يسمح بزواج ابنته ، رغم تشوهاها ، من ثري وضعيع الاصل . فالانتماء الطبقي فوق علاقات الصداقة . ونحن نسأل : اية صداقة هذه اذن ؟ ان الكاتب لا يقف عندها الحد من التفكير ، بل يظهر لمتابعة القصة ما يمكن ترجمته ، بأن الحب او التعايش الزوجي ليس ممكنا بين انسانين من طبقتين مختلفتين (ا) .

فبعد رفض المحافظ ، تذهب نجوى بدافع الحب الى الكاتب ب ، وتعرض عليه الزواج والفرار . يقبل ب ، ولكن ليس بسبب حبه لها ، بل

انتقاما من عدم قبوله في الطبقة . ولذلك ، ما تلبث عواطفه ان تتحول عنها . يحاول تغيير حياته ، واذا فشل ، يضع حدا ، وينتهي منتحرا بالسّم . ف «ب» هو المعطوب ، لانه ضاع ما بين ماضيه وطموحه ، والعطب الجسدي الذي في نجوى وفي فتاة « الرحمة للجميع » يهون امام العطب النفسي . ان الكاتب يبدي خيبته في الفئة التي يمثلها ب من الثوريين . هؤلاء — كما يرى — ، ما ان يفتح امامهم باب الصعود الى الطبقة العليا ، حتى يندفعوا منساعين عن اصلهم . فيحذرهم صدقي اسماعيل ، سوف يبقون اسرى ماضيهم التمسيس . من الحق ، ان هذه الفئة « الثورية » من البورجوازية الصغيرة والمتوسطة تطمح الى الجلوس الى جانب الراسمالين ، على قمة الهرم الاجتماعي ، اكثر مما تطمح الى تغيير النظام الاجتماعي جذريا . لكننا لا نرى للماضي تلك الاهمية التي صورها الكاتب بشكل مضخم . وبالمتالي ، فان الوعظ بلا حدودى الهرب من المنيب الطبقي ليس ذا قيمة . هل ينبه الكاتب رفاقه — بصورة غير مباشرة — الى ان الانسلاخ والصعود لن يحل مشكلتهم ؟ لكنه لن يجند اذنا ضاغية ، اذ لا ينتظر من ابناء البورجوازية المتوسطة والصغيرة افضل من ذلك . اما اذا اراد صدقي اسماعيل اناسا لا تقتصر ثورتهم على حسد الاغنياء ، وبالتالي لا تنتهي ثورتهم بقبولهم في صفوف الطبقات العليا ، فعليه ان يتوجه الى جماهير العمال والفلاحين . . . وعندئذ عليه ان يكتب عن هؤلاء ، ولهم .

حسيب كيالي

يحكي حكايات بسيطة

ترك قصص حسيب كيالي في مجموعة « حكاية بسيطة » (١) انطباعين مباشرين لدى القارئ . اولهما : غرف الكاتب من حياته الشخصية ، من الماضي البعيد في انقص ذات الطعم الشعبي المميز والآثر ، الى الماضي القريب - وربما الحاضر - الوظيفي ، في القصص الاخيرة بصورة خاصة . وهناك بين بداية المجموعة « الشعبية » ونهايتها « الوظيفية » عدد كبير من القصص التي تتصل بالمرأة .

اما الانطباع الثاني فيتعلق بمدى ما تستحقه هذه الكتابات من اسم القصة . انها اقرب الى الريورتاجات الرشقة الحيوية والقصيرة ، او الخواطر الدكية المؤنسة . هي حكايات شعبية تعليمية - ترفيحية اكثر منها قصص قصيرة . انسجاما مع ذلك تتوجه حكايات حسيب كيالي الى ابناء الاحياء الشعبية في المدن خاصة ، كما تأخذ من حياتهم ويبتهم ، تتوجه الى جماهير الباعة والحرفيين ، الى العامل البسيط والموظف الصغير ، الى ربة البيت والعجوز المتقاعد ، هي بمضمونها وشكلها الفني حكايات للشعب حسب مستواه المتخلف .

١ - حكايات ابن البلد

معرفة حسيب كيالي بالبيئة الادبية توازي معرفة اديب نحوي بالبيئة الحبلية ، او معرفة حنا مينه بالبيئة اللاذقية والاسكندرونية . وهذه المعرفة هي التي اكسبت قصتي « التوم » و « الكم » طعما خاصا تنفردان به .

(١) منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٢ .

انهما تعلمان القارئ ما يجهله عن ادب ، وادب « التحتية » بصورة خاصة .

التوم شقي شرير ، يفرض الاتاوات على الناس ، وهو شبيه بالفتوة في مصر . وقد اطاعه الناس ، الا انه اشتط كثيرا ، فصار العقلاء يتحسرون على الماضي : « ما كان اعذب بلدتنا قبله : من أين جاء ؟ كيف تسلل الى امننا ؟ » (ص ١٢) . وهنا يشرع الكاتب بمحاولة شحن القصة بالرمز والايحاء . ان التوم يمثل بالتالي القوة الفازية الغريبة ، السالية والطغية ، بقدر ما هو ظاهرة فردية . . وتلك هي المرحلة الاولى من القصة .

في المرحلة الثانية يأخذ الناس بالتسؤل والتذمر : « ما التوم ؟ انه غريب عنا ، لا يمكن ان تهضمه بلدتنا ولو عاش قرنا » (ص ١٣) . ونعرف على محمد ابن الحفزي المتعلم والمرشح للمقاومة . انه ينظر الموقف على هيئة تقرير سياسي يثبته الكاتب في ست نقاط (ص ١٤) . ثم يشتري مسدسا ، ويتدرب ، ويهيء جسمه ، ثم يتصدى للتوم ، يهينه ويتغلب عليه . يسعى التوم بعدئذ للثار مما لحق به ، فيخيب ، ويقتله ابن الحفزي . كيف كان موقف الناس من هذه الظاهرة ؟

من الملاحظ أولا ان الكاتب يؤكد على ان الناس في ادب لم تعرف الاقطاع . هذا ما يذكره ايضا صلاح دهنني عن حوران وممدوح عدوان عن مصياف (١) . ولعل الصحيح ان يقولوا جميعا ، ان المناطق التي عاشسوا فيها لم تعرف الاقطاعيين ، وليس الاقطاع كنظام اجتماعي - اقتصادي يتحدد الى جانب العلاقات الانتاجية بنمط الانتاج ، كما يتحدد باسلوب الحياة وبطريقة التفكير وباخلاق معينة . الخ . فوجود الملكيات الصغيرة وحده لا يعني انتفاء الاقطاعية . اما محاولة الكاتب تحليل كلامه - حين يقول : « انك اذا كنت مالك ارض وطاء (لا شجر فيها) و اردت ان تفرسها زيتونا ، ذهبت تعرض الامر على فلاح . الفلاح لا يقبل منك عملة اجرة يد حتى او دفعت له يوكا (. . .) . انه لا يقبل منك الا ارضا ، جزءا من الارض تسجل على اسمه في الطابو ، سعره سعرك . . هذا يفسر لماذا يملك كل انسان ، كل ارملة ، بضع شجرات من الزيتون . المونة ! » (ص ١٣ - ١٤) - فهي محاولة مخففة تدل على تفكير ساذج ، لان طموح الناس ليس تفسيرا كافيا لظاهرة اجتماعية - اقتصادية عامة . انسجاما مع منطق الكاتب ، كيف يمكن تفسير كون اكثر الفلاحين لا يملكون ارضا في سورية قبل الاصلاح الزراعي ، على

(١) الاول في روايته « ملح الارض » ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٠ .

والثاني في مقابلة له مع مجلة « الرأي » ، العدد ٢ ، ايار ١٩٧٢ .

الرغم من انهم يطمحون بقوة الى امتلاك الارض كوسيلة انتاج ؟ .
ان حسيب كيالي ليس الوحيد الذي يرغب في اظهار ظروفنا كأنها
حالات خاصة ، لا تنطبق عليها القوانين الاجتماعية المعروفة ، مما يسمح
بوضع تفسيرات خاصة . هذا اتجاه معروف ، وفي الوقت نفسه اسلوب
ذكي في ابعاد الماركسية دون انصدام معها ، محاربتها دون مواجهة .

لقد كان التوم نفسه مرشحا قادرا على احتلال كرسي الاقطاعي ، لو
استطاع تكوين بطانة من حوله . وكذلك كان محمد ابن الحفزي من بعده .
من جهة الفلاحين ، لم يكن ثمة ما يحول دون تطور كهذا ، اذ ان موقفهم لم
يكن موحدا ضد السلطة الفازية ، بل ولا مكافحا لها . فمن الفلاحين من
ظل بعيدا عن المعركة ، ومنهم من تجرأ واقترب الى منتصف الدائرة متفرجا ،
وبعد ان قتل التوم شمت به . لقد كان قهر التوم على يد محمد الحفزي
وحده . ولئن كان الكاتب قد حاول ان يعطي للتوم ابعادا رمزية كبيرة ، فهو
لم يسع الى شيء من ذلك بالنسبة لمحمد ، مما يجعل المواجهة بالتالي عملا
فرديا بحتا ، يفسح المجال لظهور اقطاعي جديد .

يبدو الكاتب في هذه القصة كأنه احد الذين يكتب عنهم . وان كان
اكثر ثقافة . لقد اخذ طريقهم في الحديث ونقل الاخبار ، فاستطرد في
بعض اجزاء القصة بعيدا عن ضرورتها وبنائها . وهو امر سوف يتكرر
مرارا ، حتى يفتدو في النهاية احدى سمات الكتابة لدى حسيب كيالي . كما
انه يبالغ في يسر تناوله للقصة وتركيبها الفني ، حتى انه ليذهب في ذلك
ابعد مما نرى لدى اديب النحوي ، وكأن اللعبة الفنية ليست هما من
همومه الصغيرة ، بله الكبيرة .

اما القصة الثانية « **الكلم** » فهي خواطر عن كش الحمام . كان والسد
شخصية القصة (المتكلم) يحول بينه وبين كش الحمام الذي استهواه منذ
المصغر . كان يردد عليه : « ثلاثة تخرب البيت : جنح يطير (كش الحمام)
وعقرب يدور (الساعة) والدخير (الصيد . .) » (ص ٥٥) . فكش الحمام
باعتبار الاب وكافة الاسر « المحترمة » صنعة وذيلة تخص العامة . ولكن الولد
يرى فيها عالما معقدا ، مثيرا ، كثير الالوان والحركة ، ولذلك فهو
يميل اليها .

القصة محتشدة بمصطلحات الحميمائية ، ومن ذلك : المكاشة ، انفكاك ،
الشكل ، الشلعة ، العب ، ابو المحاسن والحمام السوادي والاصافي والقلاب
.. ويشرح الكاتب هذه المصطلحات على نحو يرفع الحواشي من ذيل الصفحة
الى صدرها ، ويضمنها بين المسطور ، موفيا بوعده في البداية : « لا

يستعجل القارئ عليّ . سألته هذه الاصطلاحات كلها بعد قليل ! » (ص ٥٦) . وتفصّل القصة بالاستطرادات : وصف زوج الحمام في المقهى ، سرد ماضي الكم في النشّرة وتحوله بعد ذلك الى الحميمانية ، وصف بيوت ادلب الطينية ، سرد ماضي صاحب قهوة الحمام .. الخ . - استطرادات تذكرنا بثرثرات ام كامل وابي فهمي في ادعاءات القصص الشعبي حكمت محسن ، مع فارق ان المرحوم حكمت محسن كان يجعل من هذه الاستطرادات موضوعا للنقد والتهكم .

فيما عدا تلك الشروح وهذه الاستطرادات ، ليس في القصة سوى رهان بين ابي الاحمر والكم على طائر فحل يملكه الاول ، ويطمع الثاني فيه . ثم وصف عملية اصطياد الكم للطائر ، التي تنتهي بوقوعه من على السطح ، بعد ان اسر الطائر الذي اوشك ان يفلت ثانية . وننتهي على مخاطبة الكم لزوجته التي اسرعت اليه متخوفة من نتيجة السقطة : « الصافي ، الصافي . انت طالق بالثلاث ان هرب الصافي ! » (ص ٦٤) .

ان هذه القصة اقرب الى مفهوم الحكاية او « الحدوتة » ، بل هي اشبه بالانوار والطرائف التي يحكيها الصديق لصديقه ، او التي تقصها الجارة على جاراتها لمجرد « الفرفشة » . وتختلف عن الحكايات الشعبية في فقدانها « الحكمة » او الموعظة التي ينقلها كل جيل الى الذي يليه .

في قصة « الخلاصة » نجد مثلا نموذجا اخر للاستطراد . فهي لا تمت الى الفن القصصي بصلة ، الا اذا كنا نعد اي كلام يقوله المرء في فترة زمنية معينة قصة . لقد التقى عبدالكريم بابي سامر ببيع المناشف مصادفة ، فتبادلا السؤال عن الاحوال . واستأثر ابو سامر من ثم بالحديث ، قطعه الكاتب مرة في البداية ليصف لنا وضاعة الفندق الذي ينزل فيه العم خليل وصفا فوتوغرافيا دقيقا ومملا .

يدور حديث ابي سامر على العم خليل اولا ، ثم على حياته الشخصية ثانيا . لقد كان خليل ملاكا لنصف ضيعة ، لكنه اضاع كل شيء بالقمار . كوته البطالة فتاب . ثم وقع على عمل في معمل الكونسروة ، لكن المعمل لم يلبث ان اغلق . وها هو ذا العم يقيم في الفندق الموصوف باثسا ، مفلسا ، ولذلك فان ابا سامر يدعوه عبدالكريم كي يحسن الى عمه المنكوب .

وعن نفسه يقول ابو سامر انه كان تاجرا كبيرا ، افسده القمار ايضا ، وخسر كل ثروته ومصدر رزقه ، فعمل جابي بلدية . وسرعان ما مد يده الى صندوق البلدية ، ليتابع القمار . وقد شاركه في الاختلاس علي برهان الدين ، ليس من اجل القمار ، بل لكي ينفق على معشوقه « حاكم الصلح » .

كانت نتيجة الاختلاس ان حكم على ابي سامر بالسجن لمدة سنة وغرامة زهيدة ، بفضل المحامي سعد . وقد انتهى ابو سامر محكوميته وتاب ، وعمل فترة كحارس عند عبدالرحمن الصباغ الذي اعان ام سامر بالفراصة المطلوبة عندما تخلى عنه الاقارب الاكابر جميعا . وفي النهاية يسأل ابو سامر عبدالكريم ان يشتري منشقة ، فيفعل هذا ، ويعطيه عشر ليرات طالبا منه اعطاء ما يزيد عن الثمن لعمه خليل .

ان الحديث يستطرد بابي سامر من حادثة لآخرى ، من ذكرى لآخرى ، مستعملا بين الحين والحين كلمة « الخلاصة » كمتكا . وقد نقل الكاتب حديثه ، كما يمكن ان يكون حديث بائع متجول . الا ان خلاصة القصة لم تكن - كما هو مفروض - مساعدة العم خليل او - ربما - مساعدة ابي سامر نفسه ، بل كان الكاتب يرمي الى اغراض اخرى ضمنها في ذكريات وثرثرات بائع المناشف . هناك هجوم على « الاكابر » الارستقراطيين لصالح البورجوازية الصاعدة ، وهناك تبرير ديني ، ورأسمالي ، لفقر الفقير وثراء الفني .

يقول ابو سامر ، وقد افلسه انقمار : « لو ان في يدنا صنعة لكانت المسألة هينة . ولكن اهلنا ، الله يسامحهم ، ما علمونا غير زر السترة والتسكع في الطرقات . . اكابر بلا قافية ، بيت المواقيدي لا تقرف ! » (ص ٨١) . يبدو حسيب كيالي انه ضد الطبقة الطفيلية في المجتمع تلك التي تعيش من قوة عمل الطبقات الكادحة ، كما يبدو انه ضد الاستغلال : « ابو رياض ، عمي ، من اين جمع ماله ؟ لا تفرك العمامة اللام الف ، والمسبحة طول يومين بلا خبز ، والحج ثلاث مرات . . عليّ الطلاق ثلاثة ارباع ثروته من الربا ، والباقي من اكل حقوق العالم ! » (ص ٨٤) . الا ان فهمه للعمل والاستغلال والطفيلية فهم بورجوازي ، والبورجوازية اصاعدة هي التي قضت تاريخيا على سلطة الاقطاع ، وقلمت اظافر رجال الدين .

هذا ما نستنتجه من حديث الكاتب عن التاجر عبدالرحمن الصباغ . انه يشيد بمروءته وكرمه ، ويفضله على حاتم الطائي وعمر بن الخطاب . فمن هو عبدالرحمن في الاصل ؟ - « هذا رجل لا هو قريينا ولا هو نسيبنا ، وليس من الاشراف ، وليس من الاشراف بعيد عنك ! هذا انسان بدأ حياته في محلجة القطن ، اجير بكعكة . ظل يحمل الاكياس حتى تورم ظهره . . » . الان اصبح ثريا ، « تاجر قد الدنيا ، لا يحكي الا بالملايين . . وبنيات في حلب ، واراخي في الجزيرة ، وخدم ، وحشم . . » (نفس الصفحة) . اما كيف وصل

عبدالرحمن هذا الى ملايينه ، فلا يهم الكاتب . لكنه يبرر له وسيلته للثروة
اولا برضى الله عليه : « ولكن الله ينظر اليه بعين الرضا . صار اذا امسك
التراب ينقلب الى ذهب بين يديه » (نفس الصفحة) ، ثانيا بتصدقته على
الناس : « . . . واكثر من مئة عيلة محتاجة يطوف عليها في الليل : لهذه
شنبل حنطة ، لتلك مئة ليرة . . » (نفس الصفحة) . « العمل » هو الذي
جعل ابا سامر (او الكاتب) يبرر لعبدالرحمن ثروته . ففي مكان اخر يهاجم
العتال ويضعه في منزلة الحرامي والسكير والموظف المختلس (ص ٨١) .
وهكذا فقيمة الانسان ليست بعمله ، بل حسب ماله ، كما نرى ايضا في
القول التالي : « واذا نحسن لا مال ولا رزق ، لا دكان ولا بضاعة ، لا قدر
ولا قيمة . . » (على الصفحة ذاتها) .

في الوقت نفسه يحاول الكاتب اقناع الفقراء بفقرهم ، معتبرا التفاوت
الطبيعي « قسمة الله » : « لو كنت بني آدم لحدت ربي وشكرته وضربت
المرأة والاولاد وقعدت مستور الحال ، امد لحافي على قد رجلي ، على قد هذه
المئة والعشرين التي قسمها الله لي . . » (ص ٨١) . ومن الطبيعي في نظام
افكار كهذا ، ان يكون للصدقة اهمية كبيرة ، والا لاهتز الهرم الطبقي ،
وتهددت مصالح الاغنياء . تجنبا لذلك وجدت الصدقة ، وانبرت ابواق
الطبقات المتسلطة، لتجعل من هذه الضرورة فضيلة، حتى ان عبدالرحمن ،
وهو الراسمالي المتصدق ، اصبح في نظر حسيب كياي افضل من عمر
بن الخطاب — وعمر بن الخطاب، كما هو معلوم، كان عادلا ونصيرا للفقراء .

في قصة « **البائع المتجول** » يلتقي الكاتب ثانيا ببائع متجول . وهنا
نجد « لوحات » من حياة عامة الناس اكثر مما نجد « قصة » . احسدى
اللوحات تصور اختلاف الركاب على اماكن جلوسهم في السيارة ، لوحة
اخرى عن الشنكليشات، وتهافت المعارف والجيران عليها ، حتى لم يبق
لصاحبها سوى قرص واحد ، لوحة ثالثة عن جمال الطريق بعيد دمشق
الى اللاذقية ، وعن طلعة الثنايا ومعنى كلمة « ثنايا » . . الخ . وهكذا
تذهب اكثر صفحات القصة في مواضع وتفصيلات جانبية لا تخدم القصة
في شيء ، ولا تصلح للقصة القصيرة ، انما كجزء من رواية او كفيلم
تسجيلي قصير .

بعد هذه اللوحات يحدثنا الكاتب ، وهو الان يتقمص شخصية الاستاذ
حسن ، عن مسافر مزكوم يجاوره في السيارة . هذا الرجل طيبي ، يعمل
بائعا « بسطاني » في اللاذقية ، ارميل ، درويش ، مسحوق ، وحيد ، متعلق
ببناته الثلاث . . ويتجاذب المسافران اطراف الكلام عن عمل البائع ، وتعرضه

للسرقات من بعض السيدات . اما الاستاذ حسن - ظل الكاتب الظليل - فهو من عائلة اكابر ، لا يابه لاصله ، يعشق الطبيعة ، بل هو هاوي عشق بصورة عامة ، يفتقد الاستقرار والطمأنينة ، ويحسد البائع على عيشته الآمنة البسيطة الرضية .

بهذه القصة تتوضح معالم الكاتب الايدولوجية التي رايناها في القصة السابقة (الخلاصة) . فهي تنقل بمودة كبيرة لقطات تصويرية عن حياة عامة الناس في المدينة ، وخاصة الطبقة البورجوازية الصغيرة التي تصبغ الحياة المدنية العامة في سورية بلونها الاصيل والمتخلف . والقصة تمجد نمط الحياة البورجوازي ، حياة الاسرة المتماسكة ، المستقرة والراضية .

في قصة « حكاية بسيطة » نلتقي بنموذج اخر من البورجوازية الصغيرة او المتوسطة . لقد جمعت المصادفة الكاتب بسائق عجوز ، حين عاد الى البيت بطرد من الكتب جاءه من حلب . ومنذ اللحظة الاولى يشير السائق اهتمامه . فهو يؤثر اثناء سيره الطرق المزدحمة بالناس لانها اكثر اناسا (!) . الوحدة صعبة والوحشة قاسية عليه . وقد اثار تحدثه بذلك للكاتب خواطر في النفس عما سمعه من صديق سياسي ، كان سجيناً ، فالف عشرة اللصوص ، وصار يفضل الحياة في السجن معهم على اية حياة اخرى (!) . فالعزلة مستحيلة على الانسان ، فهو كائن اجتماعي . وينتقل الحديث الى هموم السائق الذي يطبخ لاولاده ، فأمراته مصابة بمرض عصبي ، ومقيدة خشية الفتك بالاولاد . لقد عالجها منذ سنين على يد طبيب الماني اخصائي ، فشفيت فترة . ثم عاودت العلاج على يد الطبيب المرهمي الذي راح يمص نفوده باستغلال ودناءة تتناقيان مع مهمته الانسانية . وهنا يتذكر الكاتب ما كان له ولامه ، التي ابتليت بمرض داخلي ، مع الطبيب نفسه . فقد ادعى المرهمي معالجتها ، على الرغم من كونه مختصاً بالامراض العصبية ، ولم يتسم قط ، الا حين برقت امامه الاليرات العشر ، اجرة المعالجة .

وتتحرك نخوة الكاتب التي تحكي نخوة ابناء العائلات الكبيرة المهذبن ، المرهفي الشعور ، فيدعو السائق الى فنجان قهوة في البيت ، وتدور الالسة هذه المرة على الكتب ، فللسائق مكتبة صغيرة ، وهو مهتم بالتصوف . ويفترق الرجلان على صحبة ، وقد ابى السائق ان يأخذ اية زيادة عن استحقاقه .

هذه القصة كسابقتها تتحدث بلفظة فصحة قريبة الى العامية ، هي لفظة ابن البلد بعد اجراء الروشاش اللغوية اللازمة . . . مشتتة في مواضعها ، كثيرة الاستطراد . . . وتعرض كالقصتين السابقتين شيئاً من

حياة ابن البلد ، تجربة حياتية لمثقف غير ثوري مع أبناء البورجوازية الصغيرة والمتوسطة . وفي هذه القصة تظهر مبالغات ابن البلد اكثر من القصص السابقة ، كما نرى ذلك من اثار الطرق المزدحمة والتمعة في عشرة اللصوص ، - وهي مبالغات لا حاجة لها للتاكيد على ضرورة الحياة الاجتماعية .

ومع ذلك ، لا يبدو الكاتب « اجتماعيا » ، بل مثقفا « فردانيا » . انه يتحدث عن جشع الطبيب المرهمي ولا انسانيته ، فتبدو مشكلة الطب في سورية وكأنها مشكلة « اناس بعيدة روحهم عن الرحمة » ، في حين انها في الحقيقة مشكلة نظام بكامله . وفي ذلك لا يختلف الطبيب المذكور عن السائق صاحب الكاتب . فهذا السائق ، في ظروف معينة ، لن يتوانى من اخذ اجرة مضاعفة . . ليس لانه انسان طيب او سيء ، بل لانه نتاج نظام معين يقوم على العرض والطلب واستغلال الحاجة .

قصص حسيب كيالي لا تهتم - كما رأينا حتى الان - بالسياسة ، بالمعنى (الضيق) المتعارف عليه للكلمة . الا انه لا ينسى - بالرغم من تمسكه باللغة « البلدية » المفصحة - ان يلمح في شطحاته الكثيرة الى انه مثقف ذو اطلاع واسع . ولا يبخل على القارئ - اذا سمحت الفرص (وهو يخلقها دائما) - ببعض من علمه . قصة « مواطن عالمي » مثال على ذلك . اما قيمتها الادبية فلا تتجاوز قصة « الكم » . وتشارك مع قصة « التوم » في ان الكاتب لا يشتط فيها كثيرا عن موضوع القصة .

في هذه القصة نلاحق مع الكاتب زكيا وزوجته ، وهما ذاهبان الى حفلة في الجناح الالماني الغربي من معرض دمشق الدولي . وزكي هذا « مواطن عالمي » من حيث تقبله للدعوات والتهام المأكولات . انه يقابل الملحق الثقافي الروسي ، ويحدثه كذبا عن اهتمام السوريين بشولوخوف ، ويأكل . يدخل السفارة اليوغوسلافية ، ويلوم بنفاق الاتحاد السوفيتي على موقفه من تيتو ، ويأكل . . وها هو ذا يحضر فعلا لسفارة المانيا الغربية ، يلتهم وزوجته الطعام ، ثم يدس في محفظتها خلسة قطعة من الكاكو . . ان القصة لا تبدو قابلة للتصديق ، فزكي الانتهازي والانبطاحي يبدل جلده كالحرباء ، من اجل ماذا ؟ - من اجل عشاء لذيذ . لا شك انه انتهازي « قنوع » ، وعجيب الشراة ، في آن واحد . لعل الكاتب اثر الرسم الكاريكاتوري ، فبالغ ، دون ان يهتم بدرجة الاقناع . وفي كل الاحوال لا تبدو لنا شراة او انتهازية من هذا القبيل على تلك الدرجة من الاهمية او الخطورة . هناك نهم وانبطاحية اهم واخطر . فمثلا ، ما رأي الكاتب بالشراة نحو السلطة

والثروة ؟ وما رأيه بالانتهازيين المصنفين لكل الحكام المتعاقبين على البلد ؟.

٢ - هموم موظف صغير

لا يعبر حسيب كيالي باده عن هموم ومطامح البورجوازية الصغيرة ذات المهن الحرة ، مثل الحفزي والبائع المتجول والسائق وغيرهم فحسب ، بل ايضا عن اتراح وافراح شريحة اخرى من هذه الطبقة ، عن حياة الموظفين الصغار في البيت والعمل والتسليه ، وكذلك عن مساوىء الادارة والمديرين .

في قصة « من أين تؤكل الكتف » يسرد موظف صغير ، معيل و « حربوق » (حسب التعبير الدارج) طرق تدبير حياته براتب ضئيل لا يتجاوز ٢٥٠ ل.س ، مقارنا نفسه وساخرا بأحد معارفه الذي لا يكفيه راتبه البالغ ٤٢٥ ل.س . والطرق التي يفخر بها الكاتب على لسان الموظف الصغير فهلوية ، واستغلالية في آن واحد ، منها التسوق في سوق الهال ، وليس من سمان الحارة ، ومنها تأجير غرفتين مفروشتين من المسكن المستأجر ، وذلك بسعر يعلو على الايجار المدفوع اصلا . انه بورجوازي صغير حربوق وسعيد بحريقته ، ولا يعي انه انسان مسحوق بالرغم من كل الحرقة . اما غاية القصة فهي تمجيد نمط حياة البوريتاني (الذي عرفته اوربا في فترة صعود البورجوازية) ، وهو ذلك الانسان الذي يجمع بشتى الوسائل القرش الى جانب القرش ، ليكون راسملا يستثمره ، ويتابع التراكم ، في حين يبقى مقترا في استهلاكه ، رافضا عن عقيدة التمتع بأبسط لذائد الحياة . فهل ظن الكاتب انه قد دل الموظفين الصغار على طريق وصولهم الى قمة الهرم الاجتماعي الى جانب الراسماليين الكبار ، ام انه قد حل ازمته المتمثلة في افقارهم المتواصل ؟!

القصة التالية ، « صندوق العجائب » ، تدخلنا مع الموظف الصغير الى مكان عمله وهمومه المعيشية والوظيفية . القصة مصاغة بشكل تقرير من موظف صغير الى الوزير ، يرد فيه على انذار وجه اليه بسبب تكرار تأخره . يعمل الموظف جريته بازمة الباصات ، واستحالة تنقله بالتاكسي بسبب مستواه المادي ، واضطراره للعمل فسي مكتب للضرب على الالة الكاتبة حتى الثامنة صباحا . ثم ينطلق في شرح او فضح ما يجري في مبنى الوزارة : صندوق العجائب ... فيبدأ بالفتش الاول الذي اقترح الانذار . فهذا « اعزب وشحيح وجربان ، لا يسهر ولا يسكر ولا يلعب ولا يتزوج » (ص ١٥٨) ، يفطر في مكتبه ، يشرب الشاي على حساب مساعده او من صنع يده ، وينام اثناء الدوام الرسمي . ثم ينتقل الى المدير الذي وجه اليه

كتاب الانذار . فهذا المدير ، شحيح ايضا ، يقدم هو وزوجته للامين العام خدمات شخصية . فيحصل على تعويضات عن اعمال لم يقم بها . اما الامين العام فتثور ثائرتة مرة ، لان الموظفين ارادوا استبدال قهواتي الوزارة الفشاش بأحد الآذنين ، ذلك لانه يستفيد من القهواتي ، وربما كان شريكه . . ويصل في نهاية تقريره الى ان تأخره لا يساوي شيئا بالمقارنة مع مخالفات الموظفين .

ومع هذه القصة تتضافر قصة (اجتماع مهم) في نقد الجهاز الاداري من الداخل ، انها تعريه وتفضحه ، بشخص الموظف الكبير . ومع ان الكاتب ينقد جميع الموظفين ، الا انه يركز على شخصية المدير ، ويصل عن طريقه الى الامين العام ، ومن هو اعلى في الهرم البيروقراطي . لكن الكاتب ، في هذه القصة ، كما في سابقتها ، وفيما سيتبعها « وصفي » وليس « جدليا » ولذا لا نعرف منه السبب الحقيقي للفساد الاداري . ان كلامه يوحي لنا بان الافراد ، اي الرؤساء ، هم السبب في سوء الجهاز الاداري . اعتمادا على ذلك ، يصل القاريء الى النتيجة الخاطئة ، بان مشكلة البيروقراطية تحل بتغيير الموظفين الكبار . والكاتب يرينا مظاهر الفساد في الادارة ، الا انه لا يدلنا على اي طريق للاصلاح . والحقيقة ان الاصلاح غير ممكن اذا لم تحدد المشكلة علميا ، وهذا ما لا يقوم به الكاتب .

يدعو شهاب (بك) ، مدير المناهج الى اجتماع ، بهدف تسيير دولاب العمل على اسس جديدة ، بعد الانتقال الى البناء الجديد ، وبهدف تشوير العمل ، الا اننا حتى نهاية الاجتماع لا نسمع شيئا عن « العمل » ، ولا نعرف مهمة مديرية المناهج . لقد انقضى الوقت بين رشف القهوة ، وكلمة شهاب بك التي يقض من خلالها الكاتب بدكاء مستوى المدراء وسلوكيتهم . كما ان الكاتب يرينا ببراعة ما يبين الموظفين ورؤسهم ، فهم يعرفون ان حديثه ثرثرة ونفاق . ولذا نرى التثاؤب عاما قبل نهاية الاجتماع . يحاول المدير ان يظهر بمظهر الديمقراطي . الا ان لسانه يفضحه ، فيتكلم عنهم كمؤسسين ، وكقطيع يرعاه ، ثم يطالبهم بالتمايز عن الآذنة ، داعما رأيه بحجج واهية .

ان الكاتب ينقد الموظفين كافة ، والصغار منهم خاصة ، بسبب « كولكتهم » . نستثني من ذلك شخصية الموظف « سعيد » التي لم يستغل الكاتب امكانياتها الفنية .

اما قصة الدفتر ، فتعرض لعلاقة الموظفين ببعضهم من خلال محوري « مظهر » و « الدفتر » . ان مظهر خير من يمثل الموظف العتيق الذي توقف

لديه الزمن ، فاضحى يجتر الماضي ، كما يبدو من خبر الدفتر الذي يفجره انتداب عبدالباري يوسف احد الزملاء الى مدرسة مهنية للتدريس ، او بالاحرى للانتفاع - بفعل نفاقه للوزير والامين العام - . ان قلم حسيب الساخر الناقد يتناول بالاضافة الى انتداب عبدالباري عقلية وسلوكية مظهر ، وبصورة عامة ، العلاقات غير الصحية بين الموظفين ، اهتماماتهم التي لا تمت الى هدف العمل الاداري بصلة ، وينقد من خلال ذلك النظام الاداري في سورية . لكن الملاحظ ، ان جميع موظفي حسيب كيالي في جميع قصصه عن الموظفين والمكاتب ، يفتقدون الوعي الطبقي ، بل انهم لا يملكون اي اهتمام سياسي . وهذا ينافي الواقع ، بل فيه اجحاف بحق الموظفين السوريين . وانطلاقا من هذه النظرة المغلوطة ، نرى احاديث الموظفين ومشاكلهم متركزة فسي قصص حسيب كيالي حول زملائهم المنافسين ، وترفيعاتهم ومخالفاتهم المسلكية ، وحول شرب القهوة والشاي ... وغيرها من المواضيع التافهة او التي تدل على فقدان روح الزمالة والتعاون . وقلما نسمع شيئا عن العمل ومشاكله . كذلك يفتيب في هذه القصص المواطن المراجع ، وما يلاقه من سوء المعاملة وعرقلة لمعاملاته ... وهذه نواقص تنال الى حد كبير من قيمة ادب حسيب كيالي .

وتقدم قصة « يوه » مثالا عما يشغل السنة الموظفين ، كما تعرفنا بصورة مبدئية على نظرة الكاتب الى المرأة ، وهي التي سنتوقف عندها عما قليل .

في انتظار الاجتماع (الذي يؤجل انعقاده ريثما يحضر فتحية والاستاذ عزمي) يرددش الاستاذ مراد مع عدد من الوظائف : سعاد ، دلال ونبيهة . يدور الحديث عن خطوبة فتحية المفاجئة ، وهي القبيحة التي تتظاهر بالمحافظة . لقد اصطادت صديقا لمراد ، وهو الانسان صاحب القضية الحالم : عمر . ثم يتبادل الحاضرون الرأي في عمل المرأة خارج المنزل ، فتعارضه سعاد ودلال باسم جميع النساء ، بينما يدافع مراد عنه . ثم يعود الجمع الى الحديث عن فتحية وخطيبها ، وتقوم دلال بتقليد فتحية المفجأ في صوتها وحركاتها ، فيضحك الجميع .

ينقطع الحديث بدخول فتحية والاستاذ عزمي . ولحظة دخولهما تنطلق عبارات الدهشة والاستغراب من حناجر الفتيات الثلاثة ، بسبب تسريحة فتحية الجديدة تقليدا لفرح ديبا . ويؤجل الاجتماع قليلا الاحتفال بالخطوبة . هنا تتهرب الفتيات الاربعة من دفع ثمن القهوة ، فيتبرع مراد

بالضيافة . يحاول مراد مرة أخرى بدء الاجتماع ، الا ان الجمع يدخل في حديث عن تبصير عزمي بالقهوة ، ثم عن زيادة الرواتب . ثم يبصر عزمي لفتحية ، وتعلق هذه على اقواله بلهجة مصرية مفتعلة ، بينما لا تخفي الاخريات استهجانهن لكلمات فتحية وحسدهن لحسن حفظها . وفي هذه الاثناء يخرج مراد وعزمي بناء على طلب الاميسن العام لهما ، فتستقل الفتيات هذه الفرصة في معرفة ما حصل بين فتحية وعمر . ثم تبعثن في اثر زميلة اخرى لهن هي رجاء ، كي تكتمل الشلة . ويدخل رجاء ينتقل الحديث الى خطوبة هيام ، وتعاود الفتيات ، بلهجة اقصى ، شتم الرجال الذين يفتقدون الذوق والفطنة في اختيار زوجات من امثال فتحية وهيام ، بينما هن يتلهفن للعريس ..

تنهض هذه القصة على محورين . الاول عرفناه في القصص الثلاثة السابقة ، وهو اهتمام الموظفين باي شيء ما عدا العمل . والمحور الثاني هو تفضيل الرجل على المرأة . هذا التحيز ضد المرأة نراه في وصفهن جميعا قبيحات المظهر والسلوك . قذلال حواء ، نبيهة ضخمة الوركين ، وسعاد كرنفالية الشكل ، كبيرة الانف . اما فتحية فشعرها مثل شعر الضبع ، وعنقها نحيف كالصران . رجاء بارزة العجيزة ، عيناها محاطتان بظل قائم . وهيام ذات ذقن ملحوق بالشفرة ، والسيقان مطعمة على جذع زيتون ، والريحة .. الى جانب قباحة الشكل هناك القباحة في النفس والعقل . فهن مستغيبات لبعضهن ، حسودات ، ضيقات الافق ، كل همهن ان يصطلن عريسا ويقعدن في البيت ، تافهات ومبتدلات جنسيا ومكبوتات . ومع كثرة النساء في القصة ، فكلهن غير مقبولات حسب تصوير الكاتب .

٣ - موقف متخلف من المرأة

النماذج النسوية العديدة لدى حسيب كيالي يجمعها انها متخلفة ، سواء اكانت متعلمة ام جاهلة . وهو يتعامل معها على انها جسد جميل مشتهى ، او جسد قبيح ممجوج ، ليست على مستوى النظر . وهي - في كل الاحوال - ليست ندا انسانيا للرجل .

لنبدا بقصة « هديان اليانة صائفة » ! . تحكي هذه القصة في البداية جلسة صيفية ، تتناثر فيها الخواطر كيفما اتفق ، لكنها جميعا تعود لتؤكد الغربة الحاصلة بين الرجل وزوجته . يقول انه ليس لديه ما يأخذه عليها ، اذن هي « نموذجية » في العرف الاجتماعي . ومع ذلك فهو ليس راضيا عن زواجه وزوجته . ولذا يندم على تضحياته في سبيل المرأة التي تزوجها :

ديون وشجار مع اهله . ان الكاتب زاهد : ليس هناك ما يستحق الديون والشجار مع الاهل ، ولا حتى « الحب » !.

وما سبب عدم الرضى ؟ - لان زوجته واقعية ، لا تلجأ هاربة من الواقع الى الاحلام والى خيالات ما وراء - طبيعية (ميتافيزية) ، كما يفعل . يا للمسكين ! انه يجول بفكره بين النجوم ، وفي عالم الحشر والنشر ، فيما تتحدث هي عن الفلاء وتهتم لصحة الاولاد . بهذا يجعل الكاتب من وعسى الرجل الخاطيء في نقل نقده من الارض الى السماء فضيلة ، ويلزم زوجته لرقضها التفكير في وجود او عدم وجود الجنة والنار . ان زوجته لا تفهمه ، فهي سجينه همومها الحياتية اليومية .

ان الكاتب يهاجم المرأة ، فيظلمها ، لانه لا يربط مشكلتها بطبقية المجتمع وبطريزكيته . انه يصورها بمساوئها ، اي من جانب واحد ، ثم يعرض الامور وكأنها معطيات لا سبيل الى تغييرها . موقفه محدود ومتخلف ومعاد . لاحظ اخذى افكاره : يتمنى ان يلبس طاقية الاخفاء ، ويلاحق زوجة خرجت من البيت تنوي خيانة زوجها . لماذا لا يلاحق زوجا خرج من البيت ينوي خيانة زوجته؟! وانظر الى البديل الذي يقدمه للخيانة الزوجية : « اذا كانت قد كفت عن محبته فلتهجره ، لتطلقه . هذا هو الحل الشريف » (ص ٣٠) . الى جانب معاداة المرأة هناك اللاواقعية في كلمات الكاتب . فلا الطلاق بالسهولة التي يظنها ، بل هل يمكن للمرأة ان تطلق في سورية ، اذا لم يفرقها القاضي؟ ثم كيف تعيل نفسها بعد التفريق ، وكيف تتخلى عن ابنائها؟! .

ينتقل الكاتب بعدئذ بنا الى المكتب ، حيث الزميلان عبد السلام وابو صياح . وزوجة عبد السلام نموذج اخر للتردي النسوي . فهي مستبدة ، مدعية ، وزوجها وديع ، مضطهد ، يكاد ينفجر ، الا انه لا يجرؤ على رفع حاجبيه . يستفيب الثلاثة زوجة عبد السلام ، ويتحاورون في افضلية الجمال للمرأة . وتفاجؤهم المستفابة بالحضور ، فالزمن اول الشهر ، وسيقبض عيد السلام الراتب . وبعد ان تخرج الزوجة ، يستجيب اصحاب الى لهفة عارمة « للتحرر » ، فيذهبون الى مطعم : « هيمن علينا شعور هو اشبه الاشياء بما يحسه تلاميذ مدرسة توفقوا الى الهروب من درس صعب ! » (ص ٣٩) . ولكن المفاجأة الاخيرة ، الخاتمة ، تكون بدخول زوجة عبد السلام ثانية عليهم ، متلبسين بالجرم المشهود . . . وهكذا اضحت المرأة ظلا ثقيل ، يتحيز الرجل الفرص للاستمتاع بفيائها . فزوجة الكاتب وزوجة عبد السلام هما وجهان للعملة الواحدة : المرأة ، ذلك الانسان غير المفكر . ان هذه القصة تمثل البورجوازية الصغيرة المسحوقة ماديا ومعنويا ،

والتي لا تملك ادنى وعي طبقي يمكن أن يحسن من أحوالها ، فتراها تهرب من قسوة الواقع ، وعجزها عن تغييره ، الى الاحلام والتخيلات والفيبيات ، في حين يشدها البيت والزواج ثائية الى الواقع ، فتمقته وتهرب منه ... متحججة بانحطاط المرأة .

ثاني بعدئذ قصة « **الانديان** » التي لا تعدو ان تكون تجميعا لمعدد من الحوادث والخواطر ، دون ان يمتد اليها القلم بأي هم ، غير هم التسجيل . يلعب المتكلم فيها « الكونكان » في مقهى ، مع شلة بغية تضيق الوقت ، واسان حالهم يقول : « ما عسى ان نفعل بالليل الطويل كله ! .. » (ص ٤٢) . ينضم الى الشلة زبون جديد (بكري) ، لا تلبث ان تنمو صداقة بينه وبين بطل القصة (المتكلم) . يتبين ان الاثنين مريضان ، والسبب واحد : الزوجة .

بكري اعصابه مرهقة : « ... اخاف من الفراغ . اذا كنت اقود سيارة اموت رعبا في المنحدرات . معدتي لا تهضم جيدا . عندي خفقان » (ص ٤٣) . والاخر يعاني ايضا من تلبكات في المعدة ، لكنه قد شخص الداء والدواء . سبب مرضه هو زوجته ، الامية « لا علم ، لا مال ، خناء ، لها رائحة ، قصيرة ، في ساقها روح ... ومع ذلك تجمع كل الشرور ، الخناق ، النفار ، وتصبها دفعة واحدة على رأسي وقت الاكل ... » (ص ٤٣) . والدواء هو الطلاق . اما زوجة بكري فهي مثقفة وغنية من اسرة محترمة . ومع ذلك فهو يشكو : « انا بيتي فندق ... ناس اعرفهم وناس لا اعرفهم يعيشون آناء الليل واطراف النهار ... قد يقع لي ، في الاسبوع ، في الاسبوعين ، ان ازلق كلمة يتيمة ممعوسة ، يكاد يتصبب عرقها من خجل .. واذا بالبيت - الفندق يضج بالضحك : انت تجرؤ ! ... كاني زبال ، انا ! والانكى ان الله حرمانا من الاولاد ... » (ص ٤٥) .

ومرة تزور زوجة بكري الكاتب في منزله ، تشكو له ان زوجها يفكر بالطلاق . وها هنا تتجلى محافظة صاحبتنا ورجعيته ، اذ يخاطب المرأة : « لماذا لا تلعبين الدور الذي خلق لك » ؟ . فتجيبه : « لانه عاجز عن ان يلعب دور الرجال » (ص ٤٩) . فالكاتب ضد المساواة بين الرجل والمرأة . بالنسبة له لا بد ان يكون هناك آمر ناه في البيت ، وهذا هو دور الرجل . وهذه الاراء المعادية للمرأة وحريتها لا يعرضها الكاتب بلسان الرجل وحسب ، بل ايضا بلسان المرأة ، زوجة صديقه بكري : « انظر اليس لي جسد يفجر الرجولة اذا وجدت ؟ ولكنه خرقة ... » (ص ٤٩ / ٥٠) ، « انا اريد فحلا يكسر عظامي ... » (ص ٥٠) . فهي تربط الرجولة بالقدره على الجماع . و « سحق العظام » على التخت يعطي الحق للرجل بسحق العظام خارج

التخت ، كما يبدو من كلمات المرأة . وهي ترى الزواج جنسا في جنس . اما زوجها فيريد تصعيد الفريزة الجنسية على فراش الزوجية . وكلا الموقفين من الجنس خاطيء . وفي الوقت ، الذي تطالب فيه زوجة بكري بحققها النسوي في الاشباع الجنسي ، تستنكر ان تضطر لطلب الجماع : « تصور اني بعض الليالي كنت انا التي اطلب . كنت ادعس علي كرامتي واطلب » (ص ٥٢) . وهذا موقف جنسي متخلف ، يناقض نظرة التكافؤ الى المرأة كموضوع وذات في العملية الجنسية .

يسألها الكاتب بعدئذ : « اذن لماذا تخشين الطلاق ؟ » . وهنا يظهر ان مشكلة المرأة الحقيقية تكمن في نظرة الناس اليها وحسب . فهي غنية ، ومن اسرة « راقية » ، ومثقفة ، وفوق ذلك كله جميلة ، ولا يضيرها بالتالي ان يطلقها ذلك « الخرقه » ، ولكن ماذا يقول الناس؟!... هذه الفكرة سنراها ايضا في القصة التالية « عينان وصوت » .

لقد اهمل الشاب في قصة « عينان وصوت » خطيبته متذعرا بالقسمة والنصيب ، لكنه في الحقيقة لم يستطع مواجهة الناس الذين يتهمون اسرة الفتاة بالسوء . ام مطلقة وتعمل في الخياطة ، اب يلهث وراء عاهرة ويتزوجها ، اخت كبرى مشوهة ، ... اما هو فيكابر نتيجة جبنه ، ونار الصراع بين حبه والسنة الناس . وتتوج مكابرتة في مشهد حضور الفتاة اليه في مكتبه ، ومعاتبته ، ومصارحته بالحقيقة التي يخفيها والتي تكمن خلف فسخ الخطوبة .

للهولة الاولى تبدو الفتاة اكثر تحمرا من كلام الناس ، الا اننا نسمعها بعدئذ تقول ذليلة : « النصيب ؟! .. (فترة) رفيقائي في المدرسة .. تعجبني كثيرا . ما كنت ادري كيف افسر .. » (ص ٢٣) . ثم . « انت ادري بموقف الفتاة المخطوبة يرد اليها خاتم الخطبة . كل الناس يتساءلون عن السبب ، من تعرف ومن لا تعرف ! » (ص ٢٤) . فكلام الناس عامل مؤثر بالنسبة للفتاة ايضا ، ولكنه يحرك سعيها لاعادة العلاقات ، بينما يدفع الرجل الى قطعها .

ان القصة حافلة بلمحات ادبية بارعة ومؤثرة يندر ان تقع عليها في باقي المجموعة . وهذه الللمحات تعتمد على اداة التشبيه ، وتستعير بعض الاساليب المسرحية في الكتابة كتوزيعها على مقاطع - مشاهد (شبه قصة « التوم ») وكتحديد فترة الصمت والكلام ، ووصف الاشياء بطريقة تخدم الديكور والايحاء . كما ان القصة تعتمد المونولوج الداخلي في تراوج مناجاة الشاب لنفسه مع محاورته لخطيبته ، مما اظهر النزاع الداخلي لدى الشاب

بين الحب والمجتمع وازدواجية الاخلاق لديه ... كل ذلك بشكل فني معبر ومؤثر . في هذه القصة لا يبدو الكاتب محافظا او رجعيًا ، كما في القصص السابقة التي جعلت من المرأة موضوعا لها ، هنا يبدو مهاجما ، ناقدا لتدخل المجتمع بين الاحباب . انه يصور المرأة كسيرة مظلومة ، بينما يترك الشاب في مونولوجه الداخلي يعبر عن حبه ، ويسم نفسه بالنفاق والضعف ... وهذا التصوير يجعل القارئ ينحاز الى جانب المرأة ضد موقف الشاب ، وضد المجتمع ، ويصل به الى موقف عقلائي : ليس للفتاة علاقة بما يتحدث عنه الناس ، فهي ليست مسؤولة عن ابيها وعمتها ... الا ان هذا الموقف يتضمن في الوقت نفسه ، ان لكلام الناس مبرراته لو انه كان يمس الفتاة ، اي ان الكاتب يقبل باخلاق المجتمع كما هي ، ولكن دون تحميل نفس وزر نفس اخرى . من ناحية اخرى ثمة تأثير سلبي لاعطاء ثمرات الناس تلك القوة المؤثرة ، فهذا يوهم الشباب باهمية آراء الناس الرجعية ، كما يشككهم في قدرتهم على مقاومتها .

هناك قصة اخرى لا يعادي فيها الكاتب المرأة عداء ظالما (كما فعل في « يوه » و « هذيان ليلة صائفة » و « الدوبان ») ، بل يعاملها الى حد ما كإنسانة ، وهي قصة « مع هبوط الليل » .

تقدم هذه القصة شيخا مسنا متقاعدا ، يقيم في المقهى ليل نهار . تحضر اليه بعد المغيب ابنته سميره . تسأله عن احواله ، فنعرف ان امراته الاولى ام سميرة متوفاة ، وقد كانت جنته ، فتزوج بعدها من امرأة شابة ذات اولاد اربعة ، لكن الزوجة الجديدة قلبت البيت الى ملهى : رقص ، ثرثرة ، ضيوف ، تسريحات ، فجور ... حتى ان شابا بعينه اخذ يلزم البيت . اما ابنته فهي مع زوجها بعيدة عنه في مدينة اخرى . تمتلىء عيون سميرة بالدمع تأثرا ، وتعد اباه بالايواء عندما ينتقل زوجها الى دمشق .

ان هذه القصة تؤكد من جديد ما قلناه عن نظرة الكاتب الى المرأة ، يقول ابو سميرة : « المرأة يجب الا يشغلها غير الامومة .. انا اتصور ان الامومة وحدها تكفي ، تفني .. » (ص ٦٩) . بذلك يمسح الكاتب المرأة الى « حاضنة اولاد » ، الى « آلة تفريخ » بحتة . ولان الزوجة الجديدة تصر على الاستمتاع بحياتها ، وهي الشابة المتزوجة من عجوز ، يهاجمها الكاتب ، ويجعلها السبب في حياة المقهى والتشرد التي يعيشها الزوج . اما النموذج المثالي للمرأة في رأي الكاتب فيرد في قول الشيخ : « انا الانسان الذي كان عنده امرأة تطعمه على كل ضرر لون طعام ... ايام المرحومة امك كنت لا ادخل القهوة في السنة ، في السنتين مرة . كان تختني يفرش بالياسمين .

قميصي تندي منه العيين . كنت شمامة بين الرجال ... » (ص ٦٨) .
فالزوجة الممتازة اذن هي التي تكون خادمة لزوجها ، خادمة من نوع خاص .
ثمّة بعض الرومانسية في قصة « مع هبوط الليل » وكذلك في قصة
« عينان وصوت » ، لكن في قصة « **صديقتاي المجهولتان** » تبدو الرومانسية
قوية . نقرأ في نهاية هذه القصة : « كم مضى على اللمحة الاولى التي لمحتهما
بها اول مرة ؟ عشر سنوات ؟ خمس عشرة ؟ ان خطوات الزمن لا تخفى .
تحفر ، تفضن ، تترك وراءها ذبولا هناك .. ومع ذلك فقد كان الامل -
الذي تتغير ملامحه هو ايضا مع الايام - يشارك ذلك اليوم كثير الرغبة في
ان يبرهن على انه لا يقهر ... لعل الحكاية اشبه ببكرة مسحورة يكر حبلها
الى الابد ! » (ص ١٣٨) . هذه النهاية تجسد ما يشغل الكاتب من التأكد
على تجدد الامل لدى المرأة عبر الزمن . ولكن اي امل يعني ؟ انه الامل
بالزواج ، صبوة المرأة الاولى ، بل الوحيدة لدى حبيب الكيالي ، انه
« الستر » ، كما يقول في موضع اخر . لقد استمر يراقب تطور صديقيته
من بعيد سنوات طويلة : من الفطاء الاسود الى الفطاء الشرعي ، الى كشف
الرأس ، الى الجري خلف التسريجات التي راحت تغزو البلاد ، من تسريحة
« الاغارسون » الى تسريحة فرح ديبا . وطوال ذلك كان يتعجب من انهما
لم تنفقا بضاعتيهما ، لم تتزوجا . فكل هذا التبديل والتغيير والتطوير لم
يؤد الى الظفر برجل ، فيا للخيبة !

في هذه القصة رومانسية تذكرنا برومانسية عبدالله عبد في « مات
البنفسج » . انها موقف البورجوازي الصغير وقد هجمت الماكنة الرأسمالية
الغريبة تحطم كل ما هو مألوف . لقد ادخلت الامبريالية الثقافية الموضة ،
فانجرف المجتمع معها ، وشوهت نفسية النساء ، تلك المخلوقات بانصاف
العقول . ومع كل موجة موضة يتجدد الامل ، ثم لا يلبث ان يخبو ...
ليستعيد الحياة مع الموضة الجديدة . والى متى ؟ ... هذا ما قاله الكاتب
بكلمات اخرى (او بلغة اخرى) . انه يتحسر على المجتمع التقليدي ، المستقر
الذي يكرر نفسه من جيل الى جيل ، وذلك خوفا من مجتمع الاستهلاك
(والموضة والغربة) الرأسمالي الدخيل . وهكذا سقط الكاتب في الرجعية ،
حين اراد ان يحافظ على اصالة مجتمعه ، وجهل او تجاهل ان هناك اختيارا
ثالثا هو : بناء مجتمع اصيل وجديد في نفس الوقت ، مجتمع عربي
اشتراكي ، يساوي المرأة ، ويشركها في عماية الانتاج الاجتماعي ، مجتمع
يقوم على سلطة الجماهير ومبادراتها ، وعندئذ لن يكون هناك مجال او
امكانية لاستيراد الذوق والزينة والجمال .

وخاتمة المطاف في مجموعه حسيب كيالي القصصية هي قصة « وقلق خفيف احبه » . هنا يستغرق الكاتب اثناء سفره جوية ليلية فوق بحر ايجيه يتأمل جمال المضيئة الشقراء المكتنزة ، وتخيّلها كأم (أ) وطفلها يلعب على صدرها . يقول لها ، ان في البحر والجو خطراً ، والخطر صناعة الرجال . فتجيبه : « انتم اصحاب الحريم . انتم ترون ان المرأة خلقت لتحبس بين جدران الحريم الاربعة » (ص ٧٢) . يوضح رؤية ، بانه يقصد « الامومة » ، فهي تعمل كمضيئة يدافع الامومة ، والركاب هم بمثابة الاطفال .

في الخارج كان الجو غاضبا ، مطر وبرق وظلام ، ثم رياح تزلزل الطائرة . يحضر عندئذ مضيف لاحظ قلقه ، فراح يسليه ويحدثه عن جهاز مطاطي للنجاة ، مما ضاعف احساسه بالخطر . وتنتهي القصة بممازحة من الكاتب ، اذ يطلب من المضيف ان ينقله الى جوار المضيئة ، لانه يحب الموت المختلط ، « ذلك لان الارض اثني ، ام . هذا آتس ! » (ص ٧٦) . وهكذا فالقصة غنية عن التعليق ، لانها لا تضيف جديدا الى موقف الكاتب من المرأة ، كما رايناها في قصته « مع هبوط الليل » .



يتميز ادب حسيب كيالي في انه غالبا ما يسجل تجاربه في الحياة ، ومعايشته للطبقات الشعبية غير العمالية في المجتمع السوري ، في السوق او الوظيفة او البيت او في اوقات الفراغ ، وانه شديد الارتباط بؤلاء الناس ، ويحاول ان ينقل عنهم ويكتب لهم بلغة مفهومة واشكال ادبية بسيطة ، بساطة تنزع عن اعماله احيانا صفة الادب .

يبدو ادب حسيب كيالي وكأنه وضع لتسلية القارئ شبه الامي ... انه يفتقد اتي الصنعة ، ينقصه الحدث ، الحركة ، المشكلة . وفي رأينا ان وراء هذا كله تكمن المحافظة ، وحيانا الرجعية (في قصصه عن المرأة بصورة خاصة) ، ان ادبا كهذا يناسب وعي البائع المتجول والسائق والموظف الصغير والحريم . لا شك ان الكاتب يهتم ببعض مشاكل المجتمع ، وخاصة البيروقراطية ، والعلاقة بين الرجل والمرأة ، الا ان اهتمامه سطحي ، وحلوله اصلاحية . وفي بعض القصص تكون المشاكل تافهة (مثلا قصة « مواطن عالمي ») ، وقد لا تكون هناك مشكلة (كما في « الكم » وفي « وقلق خفيف احبه ») .

اغلب شخوص الكاتب من البورجوازية الصغيرة والمتوسطة المدنية ، المأجورة وغير المأجورة . وهو يعرض ممثلي الفئة الثانية بشكل محبب مع

تقد ودي (الكم ، الخلاصة ، حكاية بسيطة ، البائع المتجول) ويهاجم مستغليها من تجار او اقطاعيين او راسماليين (البائع المتجول ، التسوم ، الخلاصة ، حكاية بسيطة) . ويدافع عن مصالح البورجوازية الصغيرة المأجورة ضد الموظفين الكبار ، كما في « القصص الوظيفية » . ويعبر عن خوفه من طغيان الراسمال (الاجنبي) ، كما في قصة « صديقتاي المجهولتان » ، لكنه لا يتوصل الى مهاجمة الامبريالية . اما بخصوص قضية المرأة فحسب كيالي تقليدي الى ابعد الحدود ، هو ضد مساواتها وضد عملها خارج المنزل ، يريد لها ان تكون زوجة صالحة واما رؤوما . وعندما يصورها في الوظيفة ، تراه يؤكد على ثرائها وانشغالها عن العمل (« يوه » و « اجتماع مهم ») .

لهذه الاسباب مجتمعة يختلف حسب كيالي اختلافا جذريا عن ادباء البورجوازية الصغيرة الاخرين من امثال علي كنعان ومحمد الماغوط وعلي الجندي وغيرهم ، فهؤلاء يساريون . ويقترب من ادباء اليمين امثال عبد السلام العجيلي وكوليت خوري .

زكريا تامل

« ... وهذا يفضي بنا الى الكشف عن الوظيفة الحقيقية للادب ، وهي انها تؤثر في الطليعة المثقفة ، وتلك الطليعة تعمل بدورها على تغيير الواقع ، وهي التي تؤثر في حياة العامل والفلاح . هذا كلام يديهي ، ولكن الوضع الادبي في الوطن العربي يخضع لفوغائية تزعم ان الادب يجب ان يتوجه الى العامل في معمله ، والى الفلاح في حقله ، متجاهلة الامية السائدة بين ٨٠ ٪ من ابناء الامة العربية ، ومتجاهلة ايضا ، الاوضاع المادية المتردية التي لا تسمح للمواطن الا بالحصول على الضروري من القوت اليومي ، فالكتاب بالنسبة للعمال والفلاحين هو ترف محض . »

« ... ثم ابتدأت اكتب محاولا ايجاد صوت ما لم اعثر عليه في قراءاتي ، فثمة مخلوق مضطهد مسحوق هالك بائس لا يضحك ومحرور من الفرح والحرية ، وهذا المخلوق له وجود حقيقي في بلدنا ، ولكنه كان مهملا منبوذا ، فمن يسمون انفسهم كتابا ملتزمين كانوا منهمكين في تصوير المتسولين وبائعي اليانصيب ، وتقديمهم على انهم الطبقة المسحوقة في بلدنا روحيا وماديا ... وهذا كذب مفضوح بعيد عن الصدق فتصوير اوضاع افراد ينتمون الى الطبقة الدنيا لا يشكل تعبيراً حقيقياً عن بؤس انسان بلادنا . »

زكريا تامل ، في مقابلة معه ، في : المعرفة (الدمشقية) ، العدد ١٢٦ ، آب ١٩٧٢ ، ص ١١٣ ، ١١٥ .

« الرعد » الذي لا يمطر - مجموعة قصص

لقد نسي زكريا تامر انه كان عاملا . وبدلا من ان يقبل بوساطة المثقفين بين ادبه وجماهير العمال والفلاحين كضرورة مكروهة ، نراه يجعل من الضرورة فضيلة ، فيعتبر الوساطة قاعدة وامرا واجبا . كذلك نسي ان الامة لا تمنع من التواصل بين الاديب والجمهور ، وذلك عن طريق الاذاعة والتلفزيون والسينما والمسرح ، وعن طريق السماع من اناس متعلمين . ثم ، بدلا من التبجح بالامة ، لماذا لا نحارب الامة ومن يحافظ عليها ؟! ان زكريا تامر لا يدرك ان الاوضاع المادية المتردية لن تمنع انسانا من الوصول الى كتاب يستحق اهتمامه ، دون ان يعني الوصول - بالضرورة - شراءه .

اما هذا المخلوق المسخوق البائس الذي يتحدث عنه الاديب ، فسنرى ملامحه لدى دراسة « الرعد » ، وسنرى ما قدم زكريا تامر له .



تضعنا مجموعة « الرعد » (١) في عالم خاص اشبه بعالم الاشباح والكوابيس . وهو عالم المشفق غير الراضي عن واقعه ، المدفوع الى صراع انفعالي غير واع مع المجتمع والنظام . ان « الانسانية » Humanism هي الاطار الذي تتحرك داخله قصص المجموعة . وكما في الاحلام ، يضيع الزمان والمكان ، يستوي الاموات والاحياء ، اللاشعور يشبط والشعور ينام . ان ما يقض مضجع الكاتب هو التعسف والتسلط الذي لن يكون بحال غير « اللاعقلاني » - لا عقلانية السلطة تتحول عنده الى شكل « قراقوشي » . واذا ما تعاملنا مع الواقع ، والمرحلة التي تكون ويتكون فيها الكاتب ، وكتب ويكتب عنها ، فاننا نستطيع ان نقول ان السلطة المعنية مباشرة لدى زكريا هي سلطة اليورجوازية الصغيرة . وهكذا نجد ان ابن اليورجوازية الصغيرة (لا نعني الاصل بالضرورة ، ولكن المال) يهاجم حكمها . وله في ذلك سبيل خاص . ولكن الامر لا يظل حبيس هذه الحقيقة الجزئية . فلو كانت الدولة رأسمالية ،

(١) منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٠ .

أو لو كانت بروليتارية ، هل كان زكريا سيكشف ؟ ان في كتاباته ما يؤكد النفي ، وما يؤكد تصديده لتسلط الدولة كدولة ايا كانت، وان كان يتخذ في حالة خاصة وضع البورجوازية الصغيرة . وبالإضافة الى التسلط القمعي للدولة ، فان اخلاق المجتمع وقيمه تظل هدفا اثيرا للكتاب .

ولكن اين ينتهي به ذلك كله ؟ ان هذا السؤال سيظل الان بلا جواب كاف . يمكننا ان نقول مسبقا بان زكريا يتأى عن الواقعية ايما تأي ، هو يقترب من الفوضوية . انه لا يقيم على سبيل المثال ادنى اعتبار لضرورات المرحلة الانتقالية لبلد متخلف ، والتي تركز سلطة الدولة ، وتدفعها احيانا الى الاستفحال المؤذي . هو يهاجم ، يرفض ، يهدم ، يصرخ ، وكأنه يحقق لدته في ذلك . وقبل ان نسترسل في ملاحقة هذه الامور الاجمالية ، سنعتمد الى تحليل نقدي مفصل لكافة قصص المجموعة .

في ((السجن)) ، القصة الاولى ، يموت البناء مصطفى الشامي ، وهو يحسب ان البيوت التي شيدها ستمسى انقاضا بموته . وفيما كانت زوجته نائمة وحيدة على سرير عريض ، بعد نهار مليء بالنحيب ، تفيق من كابوس على رنين الجرس . يدخل مصطفى الشامي ، ويستلقي الزوجان على السرير . انه لم يستطع النوم في القبر ، وهو يناشد زوجه : « ذفني » . وقد سعد لان احدا لم يعترض سبيله من المقبرة . الا ان هذه السعادة لا تكتمل . يقرع الباب بشدة ، واذا بشرطيين يلبسان الابيض كالزوج ، يسعيان لاحتجازه ، فقد خالف القانون بعودته الى البيت . وهكذا يمثل مصطفى امام القاضي مدافعا عن نفسه ، متكررا بعدم ملائمة القبر للاقامة . ولكن القاضي يحكم عليه ببناء القصور . « فلم يفه بكلمة ، ولم يطلق صرخة استغاثة وتوسل ، انما تلفت فيما حوله كحيوان سمع انصفاق باب القفص ، وكانت عيناه طفلين مذبوحى العنق . وفي تلك اللحظة كانت الارض الجرداء والارض الخضراء لهما سماء واحدة مصنوعة من قضبان فولاذية » . (ص ١٢) .

انه السجن اذن . الحياة سجن والموت كذلك . الانسان ملاحق من قبل رجال الشرطة بعد الموت ايضا ، بل هو محكوم عليه بغربة العمل حيا وميتا . الانسان وحيد ولا قيمة له ، فالبيوت لم تصبح انقاضا بموت بائنها . ولما الزوجة استعادت ابتسامتها ، بعدما احتجز زوجها اخيرا ، واستسلمت لنوم عميق . لعلها رأت آفاقا لحياة جديدة دون زوجها ، الذي اصبح الان وحيدا امام مصيره .

وفي ((الصقر)) يزود الابن اباه المتوفي منذ عام ، فيمارس الاب تسلطه السابق ، دون ان يكون لحاجز الموت اي معنى ردمي : « يا ولد . . . اخجل

.. كف عن التدخين » ، ثم : « اما تزوجت ؟ » . ويهرع الابن من المقبرة الى البيت ، فيذبح حبيبته ، لانها لم تفسل جواربه ، دون ان ترتجف يداه . لقد انتقم من تسلط ابيه عليه بتسلطه على حبيبته ، فقتلها و « طرد الشمس من السماء » - دلالة على الوحشة المظلمة التي امست تلف حياته . وتأتي الشرطة ، فتتهم الابن بأنه يهين البلد بتقوس الظهر ، كانه جائع او مريض . فرجال الدولة حريصون على سمعة الدولة السياحية ، ولكن باخفاء الاسواء الموجودة وليس بالقضاء عليها . وهكذا تصبح اكثرية الشعب غير مرغوب فيها (فهي من الجوع والمرضى) . ويذهب الكاتب في اظهار لا عقلانية السلطة الى ابعد حد ، فعبوس الابن لا يعجب رجال الشرطة . ولدى تعليقه الامر بالبطالة ، يتهمه الشرطي بأنه ينتقد القوانين .

وفي طريقه الى البيت ، والدنيا بشعة في عينيه ، يسمع امرأة تقول لطفل : كف عن البكاء ، واضرب من يضربك ! انها ومضة الامل الوحيدة في القصة ، ولكنها ومضة مخيبة ، لا تلبث ان تضيع . فالرجل يقتل من جديد لانه تشاءب ، وحكم عليه بالموت غرقا . فغاص في النهر محاولا ان يتخيل مدينة تحترق ، تاركا الشمس تشرق كل صباح . ماذا سوى الحقد والرغبة المسعورة في الانتقام من هذه اللامبالاة التي يبديها العالم نحوه ؟ بعد الانتقام من الذين يسلبونه بسمة عينيه ؟ انه موقف فرداني احتجاجي رافض للعالم سيتكرر مرارا بعد ان رايناه في هاتين القصتين .

لا تتناول الشرطة على الاحياء - حسب زكريا - ، بل تمتد اصابعها ايضا الى الاموات ، واي الاموات ؟! طارق بن زياد نفسه هو المطلوب في القصة الثالثة : « الذي احرق السفن » .

القصة مصاغة في مقاطع ، خلاف القصتين السابقتين واغلب قصص المجموعة ، ابرزها مقطع « الاستجواب » الذي يقدم قائمة جديدة بما فعله الله قبل استوائه على العرش في اليوم السابع (سفر تكوين جديد) . ومن الجلي ان قائمة هذا المقطع (جوع ، الموسيقى ، الكتب والقطط ، السجائر ، المقاهي) تمت الى هموم المثقف البورجوازي الصغير بصلة صميمة ، انها عالمه بالاحرى ، وليست عالم العمال والفلاحين بحال . ولنعد الى طارق بن زياد !

ان طارق متهم بتبديد اموال الدولة اذ احرق السفن في معركة فتبحر الاندلس التاريخية الشهيرة . هل يفيد المتهم انه فعل ذلك من اجل النصر ؟ لا ، لقد احرقها دون اذن مسبق من رؤسائه . والدولة اللاعقلانية تهتم بالاشياء ميتة ، منفصلة عن سياقها العام الموضوعي والحي المعقول . انها

تتناول الاجزاء مهمة الكل . ويستنكر طارق مسألة الاذن ، ويقول : « الحرب تختلف عن الكلام في المقاهي والشوارع » (ص ١٩) . وتحول المحاكمة الى اتهام من الكاتب للمثقفين المسؤولين (البيروقراطيين) على لسان طارق الذي « يستجوب » :

— اين كنتم وقت الحرب ؟

— كنا تؤدي واجبنا . نحن ايضا حملنا السلاح .

— حملتم السلاح وجلستم وراء المكاتب تحتسون الشاي والقهوة

وتحدثون عن الوطن والنساء . (ص ١٩) .

وكرر فعل ، تكيل المحكمة تهم الخيانة والتعاون مع العدو واضعاف الوطن لصانع النصر الحقيقي . ويحكم على طارق بن زياد بالاعدام ، وينفذ الحكم بالرغم من انه قد امسى جثة هامدة . انه سير باللامعقولية الى النهاية . وينهي الكاتب القصة بمقطع معنون بـ « مواطن مثالي » ، يتضمن طلبا بالموافقة على الموت موجها الى مدير الشرطة . في صورة لا ابرع ولا الدع يعرض لنا زكريا تامر التسلط البيروقراطي ، وسنرى اية هيئة يتخذ التسلط في القصة التالية « المتهم » .

الا اننا نود قبلئذ ان نلقي نظرة متفحمة على استخدام التاريخ في قصة « الذي احرق السفن » . يقول حسب الله يحيى ان زكريا تامر يريد ان يعكس صورة التحول بين المناضل والمجرم من خلال منظر الظروف واغتراب المواقف وتقابلها المستمر ، الا ان استخدام التاريخ هنا كموقف انساني معاصر ذو دلالة خاطئة ، اذا اعتبرنا انه كان للاندلس ان تستعاد من قبل اصحابها الاصليين بعد ان اغتصبت في مرحلة تاريخية معينة . وهو ذات الخطا الذي وقع فيه عبد السلام العجيلي في قصة « فارس مدينة القنطرة » (١) .

في قصة « المتهم » يكون عمر الخيام هو المطلوب . والشرطة ، مرة اخرى ، تحضر . ما التهمة ؟ يقول القاضي : « انت يا عمر الخيام متهم بكتابة شعر يمجّد الخمرة ويدعو الى شربها ، وبما ان بلادنا تطمح الى تحقيق الاستقلال الاقتصادي ، وقوانينها تمنع استيراد البضائع الاجنبية ، وبما ان بلادنا تفتقر الى معامل تصنع الخمرة ، فان شعرك يعتبر تحريضا على المطالبة باستيراد البضائع الاجنبية يعاقب عليه القانون دون هوادة » . (ص

(١) قارن حسب الله يحيى : التشكيل في النص زكريا تامر ، في : الكلمة (البفادنية)،

(٢٢) . وعلى عكس ما يتوقع المرء ، فإن سبب منع التمجيد اقتصادي وسياسي ، وليس سببا دينيا . والقاضي يدعم القانون دعما مطلقا من وجهة نظر بيروقراطية . هكذا يبدو الأمر للوهلة الأولى . لكننا نرى مباشرة بعدئذ ان الكتب الجنسية ممنوعة . فتأثير الدين اذن ليس غائبا . ولكن ، ماذا يفهم القاضي من « الكتب الجنسية » ؟ - انها الكتب التي تتحدث عن الحب ، والحب في نظره هو الجماع . بذلك يكون اقتناء الكتب التي تتحدث عن الحب بالنسبة للقاضي ودولته ، منافيا للأخلاق الحميدة . التسلط انقانوني اذن يمنع الحب ، انسمى عاطفة للبشرية ، بعد ان جعل منه امرا دينيا .

وتمتد المحاكمة الى الكتب السياسية ايضا . فنرى الشاهد الاول - صاحب مكتبة - ينبري : « الكتب السياسية ! اقسم ان يدي لم تمس يوما كتابا سياسيا . وربما كان يشتريها من مكتبة اخرى » (ص ٢٢) . ونرى الشاهد الثاني - امرأة هرمة - تعلن علمها ، فقط ، بحب المتهم للكلمات ، - حبه لها اكثر من اجمل امرأة في الدنيا ، حسيما اخبرتها امرأة كانت تحب الخيام . وهنا يجد القاضي ادانة جديدة : هذا الحب شذوذ . اما الشاهد الثالث - صحفي - فيقول : « لقد اطلعت على اشعار المتهم فوجدتها تخاو من اي مديح لحاسن الحكومة » . (ص ٢٢) اليس هذا الاتهام من الصحفي اتهاما معاكسا من الكاتب للصحفيين ، الذين ينظرون الى الشعر كما للصحافة من ناحية ومن ناحية اخرى ينتظرون منه ان يكون مثل كتاباتهم مزيئا لاعمال الحكومة ؟ ويهش القاضي : « هذا برهان قاطع على ان المتهم لا يحب الشعب » (ص ٢٣) . فالحكومة تعني الشعب بالنسبة لممثل الدولة القانوني .

ويصرح الشاهد ذو اللحية الطويلة (سنرى ان للحية دلالة خاصة لدى الكاتب) انه سمع المتهم يقول ان الخمرة تهزم الحزن . وعلى الرغم من ان الدولة عدوة الحزن ، فان القاضي لا يرى في قول المتهم سوى عمالته لـ « الحزن » . ويعلن رئيس مخفر الشرطة كشاهد خامس ان الحزن ذو نشاط هدام وهو مطلوب من الشرطة . هنا يندفع خمسة من الشهود - وهم سجناء - قائلين ان الحزن هو الذي جعلهم يخالفون القانون ، وبالتالي يسجنون . اما جرائمهم المقترفة فهي : المطالبة بالحياة الحرة ، شتم الحكومة ، الاشتراك في مظاهرة ، الهرب من السجن ، كره رجال الشرطة . في النهاية يأتي الحكم : منع الخيام من كتابة الاشعار منعاً باتاً . لكن الحزن ، كما يقول الكاتب « ظل طليقا يتابع نشاطه الهدام » (ص ٢٤) . لقد جعل الكاتب للحزن دورا خطيرا ، اذ عده السجناء دافعهم السي

ما ارتكبه . هل هو الحزن ام مسبباته ؟ . قد يكون تشاؤم انكاتب هو الذي جعله يعطي الحزن نظير الوظيفة التي اعطاها « الاخوان رحباني » للفرح في مسرحيتهم الفنائية « جبل الصوان » . وبينما يبدو عمل الرحبانيين مستند - بقصد او بغير قصد - الى علم النفس ، لا يقوم تعامل زكريا مع الحزن على اي اساس عقلي . فالحزن يعطل قدرات الانسان ، يجعله زاهدا . والزهد لا مبالاة ، وقبول ضمنى بالواقع لا يدعو الى ادنى تغيير . على العكس من ذلك نرى الفرح . انه نتيجة تفاعل مع الحياة ، فعل وانفعال ، وبالتالي تمسك بالحياة دون الخوف منها . الفرح يدعو الى الجركة ، اما الحزن . . ؟
اشرنا الى ان اللحي تحمل دلالة خاصة لدى زكريا ، فلنحاول تفصي ذلك من خلال قصة « اللحي » :

في هذه القصة تتطور لا مبالاة العالم المشار اليها سابقا ازاء الفرد الى لا مبالاة ازاء المجموع ، فالعالم لا يهتم بمصير مدينة باكملها . وهذا يذكر بالشعوب المتخلفة التي تقف امام عدو قوي شرس - بشعب فييتنام (حتى وقت قصير) والعرب الان امام الامبريالية الاميركية ؟ ان جيوش تيمورلنك تطوق المدينة ، فيجتمع الرجال الملتحون (دون النساء اللواتي لم يتباركن بامتلاك اللحي) للتشاور . ثم يرسلون وفدا الى تيمورلنك لتسليمه المدينة بسلام ، وتسليمه النساء كالماعز . لكن تيمورلنك ، وقد رأى اللحي ، اشفق على الحلاقين فاراد تشفيلهم ، واشترط على رجال المدينة خلق لحاهم فرفض الرجال باصرار ، وقد ربطوا وجود المدينة بوجود اللحي . فدخل تيمورلنك المدينة على جيل من الرؤوس المصفرة وجوهها الملطخة بالدم ولكن ، المبتسمة الفخورة بلحاها ، والتي لم تعبس الا حين امر الفاتح بقص اللحي . ونقرأ في النهاية : « وهكذا يا ايها السادة هزما دونما ثأر ، وجلد عار لا يمحوه اي دم » .

هل تختبئ حرب حزيران خلف هذه السطور ؟ وهل يرمز التمسك باللحي الى ما رددته بعض المسؤولين العرب : ليس المهم اننا هزما ، المهم الانظمة التقدمية - هدف العدو - لم تسقط ؟ . ان تعدد الاحتمالات هو الامر الطبيعي ازاء عمل يلعب فيه الرمز دوره كعمل زكريا . والحق ان كلمة - لا كل جملة وحسب - لدى الكاتب تدعو الى التوقف والتفكير . وهكذا فان اللحي ، كما تأني رمزا للرجولة بمعناها التقليدي المتخلف السائد ، ثم رمزا للتعصب الديني ، وكذلك رمزا للتعلق بالقشور ، من خلال تعلق رجاء المدينة بلحاهم ، مع الاستعداد لتسليم المدينة كلها . وكل القصص الاخرى لا تعدم قصة « اللحي » التسلط ، الا انه كان تسلطا خارجيا (من عدو

خارجي) ، مع العلم انه يمكن الحديث ايضا عن تسلط الرجال تجاه النساء (المدمات من شرف امتلاك اللحي) .

في القصة التالية « النسيان » نرى انفسنا امام تسلط داخلي ، يأخذ فيه الملك وجنده دور الشرطة والقاضي والاب في القصص السابقة ، في حين ان « التوعية » تأتي من الخارج ، من غريب يفد على المدينة فينذر بدمارها . فتشجب وجوه اهل المدينة ، غير انهم - وقد باتوا ينتظرون الموت - يكتسبون جراءة وشجاعة غريبتين ، فيتمردون على الملك وجنده غير مباينين بالسجن والتعذيب والموت . لكن جهاز التسلط يتصرف بدكاء ، اذ يحضر الملك الغريب ويقتله ، ثم يزرع الحديقة قرنفلًا احمر ، فتبتهج الملكة ويبتهج هو ايضا : « فالذهب تزايد في خزانته ، ونسيت رعيته الموت » . (ص ٣١) .

المبادرة في هذه القصة تأتي من الخارج ، ولا تترك اثرا يذكر ، فالفعل ينتهي بانتهائها . اننا نشك ان يكون لانتظار الموت ذلك التأثير الايجابي . فالبشر يعلمون - دون الحاجة الى نذير - ان الموت قادم لا ريب ، ومع ذلك نراهم لا يملكون الشجاعة والجراءة للتمرد الا نادرا . فلا بد ان تكون هنالك اسباب اخرى لرفض الاضطهاد غير انتظار الموت (وغير « الحزن » ، كما في قصة المتهم) . ومع ذلك ، فهل يتنازل العبد ، وقد امتلك الحرية والقوة ، عن كل المكتسبات بمجرد زوال النبي ونسيان الموت ؟ ومن زاوية اخرى : لماذا يتنازل العبد دائما لدى زكريا تامر ؟ لماذا يؤول امر الرعية في النهاية هذا المال باستمرار ؟ ان صاحب الرقيق نفسه يساوي بين الموت والتخلي عما يملك (عن عبيده) ، فكيف بالعبد وقد تذوق طعم الحرية ؟!

في قصة « عباد الله » يحل الله والجماعة محل الملك وجنده (وقبلهم الشرطة ...) كجهاز متسلط . ان السماء تمطر هنا احذية ، فينتمل كل الحفاة الا عبدالله بن سليمان الذي كان نائما ، والذي يأكله الحسد اذ يستيقظ ويرى حرمانه وسط الجماعة .

منذ اللحظة تبدأ سلسلة القصة او سلسلة المقالطات التالية :

- المصادفة وحدها جعلت عبدالله حافيا (او فقيرا) ، فلو لم يكن نائما ، لاصبح من المنتقلين (اي المالكين) . ثمة قوة فوق - ارضية جعلت المعدمين بالكين ، وكأنما الاصل هو الفقر (التحفي) ثم ، دونما سبب معقول ، يكون التفاوت في توزيع الثروة ... ان لهذا الكلام دلالات غيبية ، تزويرية ، فالتاريخ منطقته الاخر وتبريراته اللاعشوائية .

- عبدالله وحده في القصة معدم . هل انقلبت الآية فصار الكل

يملكون والفرد لا يملك؟! ام ان الثابت هو العكس : القلة تملك ، والاكثرية تحرم ؟ اليسست فردانية زكريا هي التي جعلته يناقض مثل هذه الحقيقة البسيطة ؟

— الحسد هو شعور ودافع عبدالله . ولهذا الاعتبار دلالة خطيرة . كان جوزيف شومبيتر (١) قد نقد (عام ١٩٤٢) نظرية ماركس حول نفسية العمال ، مدعيا ان العمال يحسدون الرأسماليين ، وبالتالي يريدون ان يصبحوا رأسماليين ، واتهم ماركس بتزوير نفسية العمال ، اذ قال انهم يريدون القضاء على ملكية وسائل الانتاج واقامة مجتمع اشتراكي (او شيوعي) . وقد كان شومبيتر هو المخطيء ، اذ تصور العمال كجماعة بورجوازية صغيرة او متوسطة على مثاله .

اما تناول زكريا لـ « الحسد » فيأتي ضمن انتقادات دينية ساخرة ، الا انه اخطأ كشومبيتر ، باعتبار ان موقف الحاسد يتضمن القبول بالنظام المتواجد ، ولكن مع هدف الصعود على سلمه . فالحسد ، يقول زكريا تامر ، « وقانا الله منه اصل البلاء ، وهو كما تعلمون شر عظيم والمرء الحسود ينال ما يستحق من عقاب ، فالله ساهر لا تخفى عليه خافية ، لا يهمل ولا يمهمل » (ص ٣٣) . والجملة الاخيرة تحوير لما يقوله المسلمون بان الله يهمل ولا يهمل . وهي مبالغة لتبنيان « الجبروت الالهي » ، كما يتصوره الناس ويرفضه الكاتب . والكاتب يوقعنا في ورطة ، عندما يرينا ان من العدالة ان يكون لعبدالله بن سليمان حذاء ، ولكن ذلك يعني الحسد وهو من وسوسة الشيطان . هل هذا التناقض يكون بتجاوز هذه المحاكمة العقلية الدينية ، والقبول بالحسد كموقف طبيعي . وهذه النتيجة ، بالرغم من مظهرها التقدمي ، مرفوضة . فعندما يطالب المرء بالمساواة والعدالة ، يكون قدره رفض النظام السائد لتوزيع الثروة ، فلا يكون الحسد دافعه . الحسد هو دافع من يشتهي شيئا وصل اليه الآخرون ، حسب مقدراتهم ، على اساس النظام الاجتماعي المتواجد ، هو اذن من زاوية النظر هذه نوع من التعدي واللاعادلة .

يرى زكريا تامر ان هذا الحسد العائد الى « وسوسة الشيطان واغراء ابليس » قد دفع عبدالله بن سليمان للانقضاض على احد المنتعلين حذاء جميلا ، فقتله ونزع حذاه . وهنا تأتي دورية الشرطة (لاحظ !) وتقوده الى المحكمة حيث يعترف ويندم ، ولكن انى له ان يفيد من ذلك ! في صبيحة

(١) انظر كتابه « الرأسمالية ، الاشتراكية والديوقراطية » المترجم الى العربية .

اليوم التالي - الجمعة - يهرع الناس لمراقبة شنته بعد الصلاة « ووجوههم راضية مطمئنة » . والذي يقرأ قرار الموت رجل ذو احية بيضاء طويلة (لاحظ !) . وتكون النهاية ، كما يكتب زكريا : « عبرة للضالين الذين لا يريدون ان يظلوا حفاة حتى موتهم » (ص ٣٦) ، وهي نهاية غنية عن التعليق .

اما قصة « **النابالم النابالم** » فتركز على وجه آخر للتسلط ، تسلط المجتمع عن طريق الاخلاق . فاحمد وليلى صديقان يتمشيان ويتحدثان عن ضحايا النابالم في المستشفى الذي تعمل فيه ليلي . وسط هذا الطفح بالضحايا والحرب يقول احمد : « اتركي يدي لثلاث ايام واحد ويخبر اهلك » (ص ٣٩) . - انها قمة المفارقة التي نجيا : في احلك اللحظات تمسكنا بالسخافات (قصة « اللحي » مرة اخرى) .

الا ان ليلي لا تنصاع لاحمد . ويتابعان سيرهما « صامتين سعيدين على الرغم من ان ما تبقى من المحاريين يحتضر في غرف المستشفيات » (ص ٣٩) . ولهذا الموقف دلالتان : فاذا كان الموت قادما ولا بد ، فلماذا لا يفتنص المرء شيئا من متع الحياة قبل الموت ، الا ان هذا التمتع يعني في الوقت نفسه - بالنسبة للكاتب - عدم الاكتراث بالمحاريين المحتضرين الذين يلاقون حتفهم وحيدين (الفكرة السابقة في « السجن » و « الصقر » وغيرهما) .

واذ تتعب ليلي من السير ، يذهبان الى غرفته على سطح بناية عتيقة صفراء اللون (١) . « وجلس على حافة السرير واغمض عينيه . عارية سيبصرها ، وجينئذ ستلاشى شمس حزيران » (ص ٤٠) . ولهذا القول دلالة جميلة وقوية ، فبانجلاء الحقيقة (التعري) نتخلص من عار حزيران - وهذه واحدة من عدة دلالات ممكنة . ثم يلتقي القمان الجائعان التواقان للفرح (٢) ، يرتويان ، فتحرق الارض ثياب الحداد ، ويفني ابنساؤها للعشب

(١) للالوان دلالة خاصة لدى الكاتب . الاصفر سلبسي دائما : الفباء اصفر ، القمر اصفر في نظر امرأة كسيرة (الخضراء) ، الحكم بالاعداء يقرأ من ورقة صفراء (عباد الله) . . الابيض كذلك له دلالة سلبية : الميت ياتي بلبوس ابيض كذلك الشرطي الذي يعيد الميت الى القبرة (السجن) ، الحلال الذي يقطع الرأس يلبس ايضا الابيض (اخر الرايات) . الاسود كذلك لون تشاؤمي . الاخضر وحده يحتفظ باشراقة حقيقية (الاطفال ، خضراء) .

(٢) لاحظ ان الفرح هنا يأخذ الدور الذي كان للحزن في قصة « المتهم » . ما هو رأي

الكاتب النهائي ؟

الاخضر وينتجر الاعداء . - نظرية يسارية انتشرت بعد الحرب العالمية الثانية خرج بها فياهلم رايش (١) : الارتواء الجنسي يكسب الانسان مزيدا من القدرة في فعله ، في رفضه وجراته ، زوال الكبت الجنسي يفقد الكبت الاقتصادي والسياسي احد اعمدته الاساسية .

ولكن المجتمع لا يرحم . يدخل رجل عجوز ذو لحية طويلة (لاحظ من جديد !) وهو صاحب البناية ، ويعترض على دخول امرأة الى غرفة عازب . انه لا يقبل بوجود العاهرات في بيته (تذكر نظرة القاضي في « المتهم » الى الكتب الجنسية) . ان هذا الرجل يجسد النظرة المجتمعية السائدة للعلاقة بين الرجل والمرأة : علاقة عهر ، ولا شيء سوى ذلك . واذ يحرم احمد وليلى من حقهما الطبيعي بهذا الشكل ، يجعل انكاتب (متمنيا كأي قاصر مضطهد) الحداد يعود للارض من جديد ، والقنابل تتساقط كرة أخرى ، فتدمر المقاهي والمآذن والمدارس والمستشفيات ومخازع النوم . ويستزيد احمد او زكريا من هذا الدمار . ان الكاتب يدعو بكل قوة وصراحة اني تحطيم هذا المجتمع الفاسد الذي خلق فساده ، قبل ان يخلق الاعداء الخامس من حزيران .

في قصة « العرس الشرقي » يتخذ المجتمع صورة الاب والام ، انبثورة الاجتماعية الاولى . الشابان الطفلان صلاح وهيفاء هما الضحية . لقد سُم صلاح المدرسة واراد الزواج . في سبيل ذلك يعاهد اياه على تأدية الفروض الدينية كافة والامتناع عن السكر والسهر خارج البيت ، كما يقبل بالزواج من الفتاة التي تنال اعجاب ابيه وامه . ويواجه صلاح الفتاة المنتقاة من الابوين في خلوة هيأها لهما ، فيسألها ، بعد ان تبين له براعتها في حل مسائل الحساب ، عن رأيها بالزواج به ، فتجيب : « انا لا راى لي . الراى لاهلي » (ص ٦٠) . ويتلاقى ابوا صلاح وهيفاء ، ويتساويمان على ثمن هيفاء ، على سعر الكيلو منها . وحين تتم الصفقة يقفل الباب باحكام وتتراحم الجارات حوله « بفية النظر من ثقب القفل للاطلاع على ما يجري داخل الغرفة » (ص ٦٢) . وفي الداخل يجهد صلاح بالبكاء ، اذ لم يمنحه نهد هيفاء حليبا دافئا .

القصة نقد لاذع ورفض لفهم المجتمع العربي « الشرقي » للزواج والعلاقة الجنسية ، وللعادات « الشرقية » في التزويج ، فصلاح وهيفاء

(١) منذ اواخر العشرينات واولئ الثلاثينات . انظر آراءه في كتابه المترجم الى العربية : الثورة والثورة الجنسية ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ .

طفلان . كما انها نقد لاذع لتسلط الاباء ووصايتهم على الابناء - تسلط ووصاية يقيان الابناء قاصرين ، لا يستطيعون تحمل المسؤولية ، ولا التحكم بمستقبلهم او التخطيط له .

ونعود من جديد الى الشرطة في قصة « الشرطي والحصان » .

ابو مصطفى يعمل على عربة يجرها الحصان ، يوقفها قرب دكان لينقل اكياس الحطب . كان الحصان حائقا دولما سبب . يقترب منه صبي ، فيصمم الحصان على رفسه . المجرد المزاجية ؟ لا ، بل - حسب علم النفس وبتعبير دارج - « كفشة قهر » . بدلا من ذلك تبدا صداقة بين الاثنين ، عندما يقدم الصبي للحصان قشرة بطيخ . ثم تنطلق العربة في الشوارع فيعترضها شرطي ، لان المرور ممنوع في هذا الشارع للعربات . لا تنفع رجاءات ابي مصطفى ، فيبلغ الحنق بالحصان ذروته ويندفع داهسا الشرطي في طريقه . ويتحلق انتاس ، فيتألق في عيونهم الخوف الممزج بالشهوة الخفية (سادية) ، رهبة ومتمعة تملكانهم امام جثة اداة القمع (الشرطي) .

يترجم الكاتب من خلال رمز « الحصان » موقفا انسانيا . فالحصان يمثل انسانا كادحا مفتقدا للعدالة . كان اسلافه يمرحون طلقاء في البراري الشاسعة . وها هو الان وحيد ، وقد انتزعت منه الحرية والفضرة والبرية . ثم في لحظة غضب ينتقم دفعة واحدة . لقد قتل الشرطي ، فاجرم في عرف القانون ، وكان نصيبه الاعدام في الساحة الرئيسية . « ووقف الحصان مبتهجا لانه قبل وصوله الى الساحة قد اجتاز شوارع عريضة كان يمنع من السير فيها من قبل ، ولكن بهجته لم تدم طويلا اذ تدلى بعد حين مشنوقا . » (ص ٥٥) - تشاؤم مرير يتزاوج مع رغبة مجنونة في الحرية ، دون اية قيود ، اكانت قيودا ضرورية او اعتباطية ، وضد اية سلطة ، اشبه بنزعات طفل او عصابي .

هناك قصة اخرى نلتقي فيها بالشرطة هي قصة « آخر الرايات » ، حيث نميز اكثر مما سبق « الكابوسية » التي سنتابعها في عدد من القصص المتبقية .

بطل « آخر الرايات » رجل يضع عمامة بيضاء على رأسه ولحيته سوداء طويلة (١) . في البداية يتبادل مع ماسح الاحذية حديثا لا شعوريا ، ان صح التعبير ، وهو يتصل بسمة الكابوسية التي اشرنا اليها والتي ستبرز فيما يأتي اكثر . يفادر الرجل ماسح الاحذية ، ويسير في الشارع ، فيلتقي بائع حلوى صغيرا يرمقه بريية ، فسيسترضيه بشراء ثلاث قطع حلوى لا يلبث ان يلقي بها ارضا . وهنا تأتي الشرطة . لقد وجدت قطع الحلوى

المرمية مسمومة ، فلا بد ان يكون للرجل عدو . هكذا ترى الشرطة ، ولكن الرجل يؤكد ان لا عدو له . فيحضر المحققون له عدوا : رجلا اتيق انشاب ، حليق الوجه (١) ، غنيا هو ابو الفتاة التي يحبها وتحبه . ويتهم الرجل انه كان يريد قتل الفني ، لانه رفض تزويجه بابنته . ويحاضر زكريا تامر : « ماذا يضير لو تزوج الفقير من بنت الفني؟ » (ص ٧٥) . وكالمادة يكون الحكم الاخير على الرجل : الموت . يحضر حلاق ويقطع راسه قائلا « نعيما » - سخريه رهيبة بالموت ، الا ان الموت عند زكريا ليس موتا حقيقيا ، كما قلنا سابقا ، ان له لدى زكريا مفهوم الاطفال .

هل في هذه القصة فكر اشتراكي ؟ الحق ان كثيرا من القصص في هذه المجموعة توهم باشتراكيها ، الا ان الخيط دقيق احيانا بين ان يكون العمل ذا نزعة انسانية ضمن اطار الفكر البورجوازي ، او اشتراكيا . ففي هذه القصة لا يشير الكاتب وجود الاغنياء والفقراء . ان ما يثيره هو ذلك الفصل بين الفني والفقير ، الذي يحرم الفقير من الزواج بابنة الفني . ويخطب زكريا بالناس : « يجب عليكم يا اخواني ان تهدموا الجدار الذي يفصل الانسان عن الانسان » (ص ٧٥) . ان المرء ليستغرب من كاتب يحطم الابعاد المعقولة ويذهب خلف الرمز الى ابلغ الحدود ، يستغرب منه تلك المباشرة بشكل المحاضرة والخطبة ، وخاصة في قصة « كابوسية » كالتي امامنا .

قلنا ان سمة الكابوسية تبدأ بالبروز في قصة « اخر الرايات » ، الا انها تظل شيئا لا يذكر ازاء ما نراه في قصة « في يوم موح » :

هنا تذهب الاخت لتشتري طفلا ابيض اللون ذا شعر ذهبي (اطفال زكريا هم دائما كذلك) . ويدفع اخوها الثمن غير راض . وينشأ بينه وبين الطفل كره منذ اللحظة الاولى . الطفل ، وعمره سنتان ، يقول : « سأقتلك عندما اكبر » (ص ٨٨) . فيعمد الاخ الى تقطيع الطفل ، ووضع قطعه في كيس ورق ، ويرميها الى القطط والكلاب ، متخفيا تحت جناح الليل . وبعد ان يفرغ من فعلته ، يسلم نفسه الى الشرطة معترفا . لكن شرطيا يسأله هازئا : « اذن تكلم طفل عمره سنتان ؟ » . ويسأله الشرطي عما اذا كان خائفا ، اذ سيحكم عليه بالموت شنقا ، فينفي ، مما يغيظ السائل . فيسأله عما اذا كان لا يخاف من الشرطة ، فيصمت . انه يخاف من الشرطة اكثر من

(١) تبدلت الادوار في هذه القصة ، فالرجل ذو اللحية في موقع الفقير المظلوم

والحليق هو الفني الظالم .

الموت . وينقض رجال الشرطة على المتهم يريدون ضربه ، كي يبكي . فيعلن الرجل بتدلل استعداده المسبق للبكاء ، تجنباً للضرب . ومن أجل ذلك يستجيب أيضاً لأمر رئيس المخفر وينهق كالحمار . ثم يطلب منه الاعتراف ، فيعترف . فيقول رئيس المخفر : « لو اعترفت منذ البداية لما نلت اي اذى . » (ص ٩١)

انها لسخرية بالغة ومريرة ، ذكية وحاكمة ضد رجال الشرطة . هؤلاء ، كما يصورهم الكاتب ، رجال ساديين يجدون متعة في تعذيب واذلال المواطنين . لقد خرجوا عن كونهم اداة تنفيذ للقوانين ، فقمعهم قد استقل عن هذه الوظيفة ، ليصبحوا « القمع » مشخصا . وهم لذلك او الى جانب ذلك لا عقلانيون . فقد ذهب الرجل طواعية الى المخفر واعترف . لكن يبدو ان هذا ليس واردا بالنسبة اليهم ، فلا بد من سلوك السبيل المرسوم . ينكر المجرم ، يعذب ويهان ، فيعترف . بهذا يبالغ الكاتب في تصوير وحشية رجل الشرطة ، انه يتجنى عليه كإنسان ، بل ينكر عليه إنسانيته . بهذه الطريقة يبعد انكاتب النظار ، عن حسن او سوء نية ، عن الطبقة المستغلة المضطهدة التي تختبئ وراء رجل الشرطة .

ويحكم أخيراً على القاتل بالموت وقت الفجر . فيعود الى البيت ريثما يكون ذلك . ويلقى طفلاً في الطريق ، فيناديه « بابا » ، فيأخذه الى اخته التي تضحك جدلي ، ويقيم الرجل (وحده !) منتظراً لحظة الموت في الفجر . ليس من حق المرء ان يتساءل ، وهو يقرأ هذه القصة ، عما اذا كان الكاتب يعتمد الى تسجيل احلامه ، وخاصة الاحلام المشوشة والكوابيس ، ثم ينسحقها بيد صناع تدريب على اللعبة القصصية العصرية ؟ فان صح ذلك ، ماذا يكون الحال لو ان زكريا فقد يوماً بعد يوم قدرته على « الاحلام » ؟ وماذا يكون الحال لو انه لم يعد يعيش كوابيس النوم واليقظة ؟ ثم كيف ستبدو قصصه ، اذا اضحى يوماً يرى احلاماً وكوابيس متشابهة او متماثلة ؟!

ثمّة كابوس آخر في قصة « ~~الظلمة~~ » . فخليل السامر يحلم ، ثم يفيق بعد ان عاش كابوساً ، لكنه في اليقظة يعيش كابوساً آخر . فلالحلم واليقظة يتصلان لدى زكريا تامر . وقد ذكرنا منذ البداية انه لا يقيم للحواجز بين الحلم والواقع ، بين الموت والحياة ، ادنى اعتبار .

خليل السامر إنسان معذب ، محني الظهر ، متعب القدمين ، يرتجف مقررراً وحيداً وجائعاً في فراشه . تدخل عليه ملكة سوداء الشعر ، وتأمّر بتغذيته . ثم تتوسل اليه ان يهرب ، فيتساءل : الى اين ؟ . فتتألم الملكة ، وتتهاوى على الارض ميتة ، ثم تتحول الى فراشة تختفي في فراغ اسود .

يفيق من نومه ، ويسير في الشارع ، ثم يدخل مطعمها ، فلا يقع الا على الجرذان في كل مكان . حتى الجرسون في المطعم جرد . واذ يطلب خليل كوبا من الحليب وسواه ، تقدم له قطعة من اللحم النيء . يستسلم سريعا ويأكل . ويحاول قبل الشروع ان يتخيل طفلا اشقر الشعر (!) او شجرة خضراء ، او عصفورا صغيرا ، فلا يفلح . وحين تأتية قطعة اللحم يتخيل الملكة السوداء تسقط ميتة ، لكنها لا تتحول الى فراشة . واخيرا ، بينما يهم باللحم النيء ، يبصر جرذا انيق الثياب ، يدخل المطعم جارا خلفه طفلا اشقر الشعر يمشي على يديه ورجليه ، وتطوق عنقه سلسلة حديدية .

ان عالم الانسان يمسح في هذه القصة الى عالم جرذان . والطفولة، وهي احدى رموز زكريا المشرقة النادرة ، تهان ، فماذا يقف خلف ذلك كله ؟ انه الجوع ، انجوع سواء اكان معويا ام جنسيا . وانه استلاب خليل السامر ، الذي ينعكس في تلك المناظر المهينة المقرزة . ولا ريب ان نهاية القصة تصبغ من جديد نظرة زكريا بسواد فظيع .

يقف الجوع ايضا خلف « كابوس - قصة » اخرى بعنوان صريح هو « (جوع) » . احمد جائع ، لا تنفعه حيل صديقه الرسام في تقديم دجاج موهوم . يخرج الى الشارع فيفهم عليه ، ويحلم انه ملك . يدلف الى قصر كبير ، يحيط به الخدم والجند . ثم تقدم له الاطايب الملكية ، ويكون على الطبق طفل صغير حي . لماذا يلح زكريا على تصوير الطفولة كضحية ؟ في القصة السابقة ضحية المجتمع . وفي هذه القصة ضحية المرفهين ، الملوك تقنات بلحوم الاطفال . وتقبل على احمد الملك امرأة ترتدي السواد ، صائحة به انه اكل ولدها . وكمالك يجيب ، انها ستلد غيره . ولكن الولد لا يأتي دون رجل . وهكذا يسمح لها ان تختار رجلا ، فتختاره هو دون سواه ، وتطوقه بذراعيها متحولة الى افعى سوداء ملتفة حول عنقه . تضغط الافعى على عنقه ، فيستغيث احمد ، وتهرع امه ملهوفة محتضنة ، وتقدم له الدواء .

وتنتهي وصلة كابوسية حافلة تختلط فيها امنيات الحاضر مع رواسب الطفولة . فأحمد الشقي الجائع يرغب مرة ان يكون مرفها ، ان يكون من الجماعة المتسلطة ، الا ان لا شعوره لا يسعفه ، وهو يضمّر ذلك الحقد ضد المتسلطين ، فيرى نفسه يأكل طفلا حيا (شعوره بالذنب) . عندئذ تستيقظ ذكريات الطفولة ، وتظهر المرأة في صورتين متناقضتين ، تكونان نظرة وموقف الكاتب من المرأة : المرأة كافعى تثير الخوف والتقرز ، والمرأة كام تهب المحبة والرعاية ، وتحمي من النساء الاخريات .

اثر البقطة يبدأ احمد جولة على بيت الدكتور احمد النظامي (هو نفسه) . وبعد استدلالات وسعي يقابله في المرأة . ويستمتع الى وصيته عن التفاح واللحم . ثم يبحث عن شيء يؤكل في الغرفة ، فلا يجد غير نصف رغيف يابس تحت الكتب ، يتناوله ويفغو حالما بأمرأة جميلة لحمها خبز ابيض ساخن .

في هذه القصة تختلط الحاجات الفريزية لدى زكريا : المرأة والخبز ، الحاجة الجنسية والجوع ، كما تختلط رواسب النشأة الاولى بالمواقف اللاحقة في هذين المجالين . اما في قصة « خضراء » فثمة المرأة والعطاء . المرأة هنا كسيرة امام الرجل ، خائفة منه ، وتحن اليه في الوقت نفسه . لكنه يلفظها ، اذ ينقطع النفع فيها (تسلط الرجل على المرأة) . كل ذلك عبر رمز الشجرة التي يقطعها صاحبها ! اذ ينعدم خيرها . هذه الصورة تذكر بقصيدة « التينة الحمقاء » لايلى ابوماضي ، مع اختلاف الموقفين .

راينا ان الطفل يلعب دورا هاما في خيال وقصص زكريا تامر . وبينما كانت القصص السابقة تحوي اشارات متناثرة وغزيرة ، للاطفال ، نجد انقصص المتبقية من المجموعة (الاطفال ، الكذب ، الرعد) موقوفة عليهم . في قصة « الاطفال » (١) ، نجد اللوحات الغنائية الجميلة كما في « مخبأ القمر » ، والافكار التربوية الحديثة كما في « مخبأ القمر » ، « اليد الصغيرة » ، « غيوم » و « صديقتي الشمس » ، ولتقي فيها من جديد بالكوابيس كما في « الابل » و « انزال السجين » ، حيث الالتجاء الى تحطيم النواميس المألوفة في مادة القصة . وفي اللوحة الاخيرة « انزال السجين » نجد فكرة التسلط الاجتماعي ، التي تمثل المحور في مضمون ادب زكريا تامر ، وقد اخذت شكلا هومانيا للداروينية الاجتماعية : « وكانت الصحراء آنئذ في مخيلة الطفل ارضا فسيحة جدا ، تغطيها رمال صفراء ، ولا يعيش فيها سوى الفزلان والصيدان » (ص ٧١) . انه عالم زكريا الخالي من العواطف الانسانية (رمال صفراء دون واحات خضراء) والذي ليس فيه سوى تسلط او متسلط عليه ، ولذا يود تحطيمه (عكس الداروينية الاجتماعية التي تقيل به) .

(١) قصة « الاطفال » تعزذ اكثر الضرورة التي اشرنا اليها قبل قليل حول دراسة قصص زكريا من قبل عالم نفس ، او وفق منهج التحليل النفسي ، اذ من المرجح ان ينتهي ذلك بنتائج افضل في فهم حقيقة الكاتب واعماله . على سبيل المثال : ماذا بين طفولة الكاتب وهذه الصور الخاصة والكثيرة للاطفال في القصص ؟

في القصتين الاخيرتين يظهر اطفال زكريا كتلاميذ . في « الكذب » نستمتع الى المعلم ينهي درسه : « والان وقد اصبحتم تعلمون ان اعظم ما في الانسان يكمن في رأسه ، فاياكم ونسيان هذه الحقيقة الرائعة » (ص ٨٣) . وهنا يختلف التلاميذ بحسم الخلاف وللتأكد من صدق المعلم يختارون احدهم : « كان اصغرهم سنا ، ذا عينين زرقاوين وشعر اشقر » (ص ٨٤ - لاحظ صفات الطفل المتكررة لدى الكاتب !) . واذا يقع التلاميذ على نخاع كنخاع الخروف يهزون رؤوسهم ، ويقولون بثقة : « كذب المعلم » (ص ٨٤) . ثم يلصقون قطع الراس ببعضها ، بواسطة الصمغ (ا) ، ويلصقون الراس بالجسد ، وبلكرة من احدهم تعود الحياة الى التلميذ - التجربة الذي يسأل فور ما ينهض : « هل كذب المعلم ؟ » . ان زكريا يستمر في تحطيم التواميس المعقولة ، وفي اشاعة الجو الكابوسي ، يستمر في تحطيم الهيمنة التقليدية للمجتمع في شخص المعلم هنا . ان المعلم يكذب ، وهذا امر خطير لا ريب ، فكيف اذا تجاوزناه الى نوعية الكذب : ليس اعظم ما في الانسان كائنا في رأسه ! اين هو اذن ؟ واين هومانية زكريا ، هل دفعها ثمننا لتمرير شخصية تسلطية في مجتمع الاطفال ؟ .

والقصة الاخيرة التي حملت المجموعة اسمها « الرعد » شبيهة الى حد ما بهذه القصة . انها تجرؤ اخر على شخص المعلم المقدس في مجتمعنا التقليدي . ففي قصة « الرعد » يظهر المعلم كجزء من المجتمع التسلطي : هو معلم القتل ، وحش في هيئة انسان . نستمتع الى درس الحساب من هذا المعلم : « لدينا عشرة ملايين شخص ، شنقنا سبعة ملايين فكم شخصا بقي على قيد الحياة ؟ » (ص ٩٣) . ما انعكاسات هذا المعلم في تلاميذه ؟ هل يستغرب ان يكون تلاميذه كارهين للشتاء وكل الفصول ، والليل والنهار وجميع ايام الاسبوع ، وللشمس والقمر والنجوم والافاني والقطط والعصافير والرجال والنساء والاولاد ؟ والنتيجة ؟ ان التلميذ المتكلم في القصة يخترع للتو قبلة ذرية ، يفجرها فوق هذا العالم ، ثم تشرق الشمس على انقراض .

الدمار هو الخلاص ؟! ان العجز او القصور هو الذي يقود الى هذه الرغبة التدميرية ، التي لا تخلو من انتظار للمعجزة . عجز عن الفعل والتأثير ، وقصور فكري يمنعان ، متضافرين ، الكاتب من ايجاد البديل المقبول لعالم كرهه ، لكن تكمن فيه شتى انواع اللذة والسعادة . اما الدمار كخلاص ، فهو بديل اقبح من الواقع المرفوض . ومن ينشد الدمار ؟ الطفل - المستقبل الوليد هو الذي ينشد ذلك . وانه لموقف مخادع من الكاتب ، يوهم بالثورية ، بما يحتويه من رفض . فهو رفض تدميري غير بناء ، ليس لديه القدرة ولا

الارادة او الرغبة لرؤية عالم المستقبل من خلال عالم اليوم : مجتمع الملاطبات
من خلال مجتمع الاضطهاد والاستغلال . في البداية اشرنا الى النزعة
الفوضوية لدى الكاتب وها نحن نرى ما يؤكدنا من جديد (كما رأينا ما
يؤكدنا في قصة « النابالم النابالم » بصورة خاصة) . ان زكريا لا يثق
بالانسان ، على الرغم من كل انهومانية التي ينطلق منها . او على الاقل ليس
في المجموعة ما يوحى بهذه الثقة الضرورية لاي بناء .



تمتاز مجموعة « الرعد » لزكريا تامر بالشاعرية ، بما فيها من صور
والوان ، وانتقاء متان ومتعمق للكلمات ، وبالخيال الواسع الذي ، وان كان
يكرر نفسه احيانا ، يعطينا صورا اخاذة تفرض علينا احساسيس الكاتب، حتى
حين تجعل من الجمال قباحة ومن القباحة جمالا . انه خيال كالذي نراه
في الاحلام او عند الاطفال والعصابيين . انسجاما مع ذلك يعتمد الكاتب
الى كسر الفواصل الزمانية والمكانية . فهو يتنقل بين ازمنا الافعال
(الماضي والمضارع بفرعيه الدالين على الحاضر والمستقبل) ويستعمل كافة
الصيغ في القصة الواحدة . ويمتد كسر الفواصل هذا، او التوحيد بالاحرى،
ليطبع تعامل الكاتب مع التاريخ بسمة خاصة . فزكريا لا يسقط معنى
الواقعة التاريخية على الحاضر ، كما يصنع اغلب الشعراء المحدثين . هذه
الحيلة ، او العملية ، لا تكفيه . انه يحيي التاريخ في الحاضر ، ويتعامل معه
على اساس الاستمرارية ، وهكذا يقبض على طارقين زياد وعلى عمر
الخيام ... وكما هو يكسر الفواصل بين الماضي والمضارع ، بين التاريخ
والحاضر ، كذلك يلقي الفاصل بين الحياة والموت الفاء يصل الى درجة
الهزء بالموت (كما في قصة « الكذب » مثلا) . هذا الطابع التوحيدي يجعل
الكاتب يؤثر حين التصوير ، ان يستخدم جميع معطيات الحواس دفعة
واحدة ، دون ان يعيبا بآية مواصفات سائدة او مرعية .

ان هذه الصنعة الادبية المتميزة تتناسب على افضل وجه مع الراديكالية
التشاقمية للكاتب ، تتناسب مع ما يريد قوله للقارئ .

ينطلق زكريا تامر من فهم احادي الجانب ، وبالتالي ، مفلوط للواقع:
ليس هناك عواطف انسانية . الانسان وحيد في وسط معاد . الكل ضد
الفرد والفرد ضد الجميع . الاضطهاد ياتي من كل جانب : الشرطة ، القاضي
البيروقراطية ، الابوان ، الاغنياء المرفهون ، المعلم ، الجماعة والفراة . وحيث
لا يكون الاضطهاد ، يجد الفرد اللامبالاة ، حتى من اقرب الناس اليه (زوجته
في « السجن » وممرضته في « النابالم النابالم ») . الا ان الفرد ضعيف في

« صراع الذئاب » هذا . رده الوحيد هو الحق والارغبة في التدمير ، تدمير كل شيء .

يتساءل المرء بعد هذا : اي مجتمع يقصد زكريا تامر ؟ هل هو حقاً مجتمعنا المتخلف ؟ ام لعل الكاتب يعيش في عالم آخر ؟ الا تنطبق فلامسح الوسط ، الذي يضع الكاتب بطله فيه ، على المجتمعات الرأسمالية الفاشية في امريكا الشمالية واوروبا الغربية اكثر من انطباقها على مجتمعنا ؟ ومع ذلك ففي قصص الكاتب اشارات صريحة واضحة السى المجتمع العربي « الشرقي » ، كما اننا لا نشعر ونحن نقرا القصص اننا في مجتمع لا نعرفه . فربما يكون حل هذا التناقض في التطور الذي يحصل في سورية منذ اواخر الخمسينات حتى الان ، والذي يتشابه - في شعور او لا شعور الكاتب - مع ما حدث في اوروبا منذ قرنين او ثلاثة قرون . في وضع كهذا تتنازع الكاتب قوتان : الخوف على مصير وكرامة الانسان ، والتمسك بالامتيازات في ظل التطور الرأسمالي الحديث . لذا لا نراه ماركسيا ، وهو الذي كان عاملا ، بل انه ليس اشتراكيا . فزكريا ، وهو المرهف بشعوره ، قد ذاق - كما يبدو - الكثير في طفولته ، فكان رد فعله ، وقد تغلب بمفرده (بصورة عضامية) على ماضيه ، ان يعوض ما فاتته . . اي الانسلاخ التام عن اصله الطبقي !

هذه العوامل تجعل الكاتب يتعامل مع علم النفس ، وليس بأي شكل من الاشكال مع علم الاجتماع ، هو لذلك فرداني ونفساني في تحليلاته . وما الكواييس سوى استيقاظات لذكريات مختبئة في عالم اللاشعور منذ زمن بعيد ، قد تعود الى ايام الطفولة .

الا ان زكريا لم يستطع بعد ان يتخلص بشكل تام من ماضيه ، فنرى بين ابطاله الكادحين والمعدمين المظلومين ، الى جانب المثقفين الجائعين والمحرومين ، والى جانب الاطفال وابطال التاريخ . وهؤلاء جميعا يفقدون صفتهم الطبقية ، ليظهروا كأفراد ، يجابهون معسكر القمع والتسلط والوصاية ، ليكون مصيرهم الموت ، او الاستسلام ، صاغرين قانعين ، او حاقدين راغبين في التحطيم . بل حتى الموت لدى زكريا هو موت المستسلم ، وليس موت المناضل . ان زكريا يرى الفرد وحيدا وليس ضمن طبقة ، ولذا فانه لا يرى املا للانسان المسحوق . وهو في ادبه يفقد هذا الانسان الامل ، ان وجد لديه .

في وضع كهذا لا بد لانسان زكريا تامر ان يكره المجتمع والعالم ككل ، فلا يخصص طبقة او نظاما معيناً بذلك ، لا بد ان يكره الشرطة بغض النظر

من النظام الاجتماعي ، والقاضي مبتورا عن الطبقة التي وضعت القوانين
التسلطية . . الانسان في خيال الكاتب : حمل امام ذئب او ذئب مجروح في
قطيع من الذئاب . . (١) .

لقد قال زكريا (في المقابلة المذكورة في البداية) ان هناك مخلوقا
مضطهدا بائسا لا يضحك ومحروما من الفرح والحرية ، فهل غير الكاتب
في ذلك شيئا ؟ ام انه اعطى هذا الانسان مبررات اضطهاده وحرمانه من
من الفرح والحرية ؟ .

(١) هذا التصور يذكر بالفيلسوف الانكليزي وعالم الاجتماع الليبرالي توماس هوبز

. ١٦٧٩ - ١٥٨٨

علي الجفدي

« كانت عائلتي اسماعيلية - آغاخانية . ثم تمرد والدي ظانا انه يقوم بثورة ، ونال في سبيل ذلك اضطهادا اجتماعيا وفرنسيا وقبرا وقد عشت فيما يشبه قرية بين الفلاحين حتى العشرين من العمر . .

ولدت في بيئة صراعية سياسيا ، كان عمري ثمانسي سنوات يوم سجن ابي سنة ١٩٣٦ ، ومنذ مراهقتي انتميت لحزب البعث وبقيت فيه طويلا . .

متعب ، واكاد اكون يائسا . كنت من مؤسسي اتحاد الكتاب ، بقيت في مرحلته الاولى نائبا للرئيس ، ثم حل المكتب الذي كنت فيه ، واستقلت من الاتحاد بعد اشهر .

ليست لي اية مطامح بالمعنى المعروف ، كل ما لدي رغبتيان وبعض احلام صغيرة ، اشرب واسهر ، وامارس الجنس بضراوة مرضية - ربما - و . . اكتب فقط . »

من شهادته لنا ، كانون الثاني ١٩٧٣

ديوان « الشمس وأصابع الموتى »

علي الجندي من أبرز الاصوات التي رادت للشعر الحديث في هذا القطر دروباً ودروباً ، متسلحة بقدرة فائقة على تركيب الصور الشعرية تركيباً عصرياً ، يبلغ في كثير من المواضع حد القموض والتعقيد ، ولكنه يظل ، في كل الأحوال ، محافظاً على مستوى فني رفيع ، منبتر الصلة - تقريباً - بكل الجدور الكلاسيكية التي تتسلل بالف حيلة وحيلة الى العطاء الشعري الحديث .

وقد تساح صوت علي الجندي ببجة حزينة مميزة وآسرة ، تستوقف قارئ شعره أينما جال فيه ، وتمسك بشفاف القلب . فإذا ما تعمق المرء في كنه هذه البجة ، وجد انها نتاج تأصيل الحزن في تجربة الشاعر الانسانية ، ونتاج ايثارة الموسيقى المنسربة بنغمات طولانية متهادية تنتهي بإيقاعات ، « قوافي » اشبه بقرار رحلة ينبوع .

كما ان الشاعر يمسك بادواته اللغوية امساكاً متمكناً ، ويتصرف بها تصرفاً خبيراً ، جريئاً ، متنكباً سبل التعبير الكلاسيكي ، مغامراً في مجاهل ومخاطر اكتشاف وابداع علاقات جديدة بين الكلمات والتراكيب .

كيف نتبين ذلك كله في ديوانه الاخير « الشمس وأصابع الموتى (١) »؟ كتمهيد ضروري - وربما طويل - من اجل استجلاء آخر ما وصلت اليه رحلة الجندي الطويلة الشائكة بعد حزينان الهزيمة خاصة ؟

لقد سبق للشاعر ان نشر ثلاثة دواوين قبل هذا الديوان ، بدأت ب (الراية المنكسة ١٩٦٢) ، ثم (في البدء كان الصمت ١٩٦٤) ثم (الحمى الترايبية ١٩٦٩) . ان هذه المعلومات لا تعني ان الشاعر بدأ رحلته في الستينات ، فلقد كتب طويلاً في الخمسينات ولكنه لم يدخل عالم النشر حتى نهايتها . ولعله من المفيد ان نضيف انه اشتغل في الترجمة فترة وله في ذلك « الصيف - البير كامو » و « صلاة الى تبول - لفوكنر ، مسرحة

(١) اصدار وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ، بدون تاريخ نشر .

كامو» . وله ايضا مجموعة من المسرحيات القصيرة منها (المحطة - النافذة - الكهف) ومسرحية شعرية طويلة عنوانها (اكليل للهندي الاحمر) . وقد كتب جملة من الدراسات النقدية وغير النقدية يؤكد انه ان يجمعها قط . كما كتب مجموعة من القصائد انثرية جاهزة للطبع ، ولم يختار لها عنوانا بعد (١) . خلال هذا العمر الفني والعمر الطويل ، وتوضحت الملامح الاساسية للشاعر وشعره ، والتي يأتي ديوانه الاخير تنويجا لها . واول هذه الملامح ازدواجية (النثر والشعر) في شخص الشاعر ، او ازدواجية الانا النثري والانا الشعري ، كما يقول في لقاء اجرتسه معه مجلة الطليعة الدمشقية (٢) ان الانا النثري يعني الجانب المجتمعي من شخصيته - الانا الاجتماعي - كما يشرح بنفسه في الموضع المذكور، وفي هذا ما يجعله يعتنق الحركة الجماهيرية ويفوض في اعماقها حتى اذنيه . ان هذا القول يحتمل الجدل من ناحيتين : اولهما كون الاسلوب التعبيري لدى علي الجندي غير جماهيري اطلاقا ، وهذا يترك ميسمه على مدى ارتباطه المذكور بالحركة الجماهيرية ، وثانيهما قسرية الفصل بين الانا النثري والانا الشعري . ان الازدواجية بين الذاتية والغيرية وارادة لدى اي انسان ، ولكنها ليست حتمية ، وهي عادة ليست بالشكل الذي يتصوره الشاعر (٣)

لقد غدا لعلي الجندي مفهوم خاص عن الشعر بعد تجربته الطويلة الالهية في الحياة والشعر . وهي نظرة غير منفصلة عن رايه المذكور اعلاه . فهو عندما يكون في « حال شعرية » - والتعبير له - ينقلب الى انسان على حافة الانهيار ، متقلقل كهلوان على جبل دقيق، يوشك ان يسقط دون ان يدري الى أين ، يفقد التوازن « في هذه الحالة تمحي كل مشاكل العالم وكل اهدافه وكل رغباته ، ولا يبقى سوى الاحساس الذي انا فيه ، يملا نفسي كلها ، واشعر انني في حالة لا علاقة للبشر بها ، حالة غير بشرية ، ربما كانت قريبة من الجنون ، او قريبة من الدوار » (٤) .

(١) اعتمدنا في هذه المعلومات على شهادته الرسالة الينا في كانون ثاني ١٩٧٣ .

(٢) العدد ٢٢٣ ، تشرين الاول ١٩٧٠ ، ص ٢٢ .

(٣) انه يحكم على افلاطون بالفشل ، لان هذا الفيلسوف يفتقد الازدواجية ، فقد كانت لديه - حسب علي الجندي - انا واحدة وليس اثنين ، « ولذلك فانه عندما عاد الى المجتمع فشل لان عودته لم تكن منطقية » . انظر المصدر السابق ، ص ٢٤ . وهذا اقرب لتفسير نسمعه عن فشل افلاطون . فهذه البساطة محا علي الجندي المادية الجدلية، فلم يعد انتماء افلاطون المطلق ولم تعد مثاليته هي السبب، بل « الازدواجية » التي ينفي علي الجندي عنها صفة « المنطقية » .

(٤) المصدر نفسه ، ص ٣٢

لنقارن هذا المفهوم للشعر من قبل شاعر جماهيري - كما يؤكد مرارا - مع مفهوم آخر للشعر من قبل شاعر بورجوازي هو نزار قباني الذي يقول : « ليس الشعر نارا سماوية ، ولا ذبيحة مقدسة ، ولا خارقة من خوارق الغيب .. مصادر الشعر بشرية ، وكتابته عمل من اعمال البشر . وما الحديث عن (شياطين الشعر) ورباته وعن (الالهام) والملهمين ، و (الوحي) ومن يوحى اليهم سوى محاولة لاعطاء الشعر صفة السحر ، والشعراء صفة السحرة واصحاب الكرامات .. ان نظرية الشعر السماوي ، كنظرية الحق الالهي للملوك ، نكتة تجاوزها الزمن ... اذن فالشعر اقراز انساني ... الانسان يقول شعرا ، لانه او لم يفعل ، لاختنق بفيضاناته الداخلية » (١) .

ان نزارا يبدو والامر كذلك اكثر علمية وجماهيرية من شاعرنا الذي يرى في الشعر عنصرا نبويا اضافة الى ارائه السابقة ، والتي تقع في جملتها بمتناقضات (شعر جماهيري ، حالة سماوية ، صياغة رمزية رفيعة .. الخ) . بل ان الشاعر ليصرح (في اللقاء المشار اليه انفا) ان الانا الشعري تخصه وحده ، وتأتيه حين تهدأ الانا النثرية فيه بعيدا عن قضايا الجماهير . ان الشعر في رأينا ينقلب في مثل هذه الاحوال الى نوع من الاستمناء الذاتي . يفدو الشاعر كمن يرقص وحيدا ، يصرف الطاقة الزائدة ، ويخفف عن نفسه . لكن المشكلة - والحقيقة المرة - هي ان هذا النوع من الشعر وسواه من الوان العطاء وسيلة احتكاك واداة تأثير تتعلق بطرف اخر ، على هذا النحو او ذاك ، فها هنا تنتفي لعبة براءة الذاتية ، لعبة الانا الشعري ، انها تغدو سلبا في موقف الانسان المعني ، واي سلب !!



ان الشاعر يقدم على تركيب صورة تركيبا عسريا ابداعيا بجرأة كبيرة . وهذا الاقدام يتخذ شكلين في ديوان « الشمس واصابع الموتى » وفي شعر الجندي عامة . الشكل الاول هو تقديم صورة واحدة ، متعددة العناصر ، واسعة الافاق ، اشبه بلوحة كاملة ، يفتق كل جزء فيها عن الآخر ، عبر ابيات عديدة ، واحيانا عبر مقاطع بكاملها في القصيدة الواحدة . من ذلك ما نراه في قصيدة « منحدر الساعات الافقية » حين يصور ما يفعله في صمت المقبرة وهو وحيد ، وما يفعله وهو يوغل في غابات الكيف (ص ٣١ - ٣٣) . ومن ذلك ايضا تصويره للشمس في قصيدة « الشمس واصابع

(١) نزار قباني : عن الشعر والقصيدة والتجربة ، في : المعرفة (الدمشقية) ، العدد

الموتى » ونجمة السعد في قصيدة « نخب البشرى » (ص ١٢٧) . ان هذا الشكل يؤكد مقدرة علي الجندي على التخيل والتخيل معا . وهو يستعمل للوصول الى ذلك طريقة خاصة تتمثل في الرسم مفردة لا بجمل ، ولا بعلاقات التعبير المأوفة . ان الامر يبدو في الظاهر حشد كلمات ، ولكن هذه الكلمات ترسم جوا معيناً هو ما نعينه هنا ، ويتمثل ذلك بصورة خاصة في قصيدة « اللحظات المقرضة » . اما الشكل الثاني للابداع والتركيب التصويري فهو استخدام الصورة الجزئية الصغيرة ، الجديدة ، التي تعتمد على اللعبة اللفظية وما يترتب عليها من انعكاس في المخيلة . ولنقرأ مصداق ذلك في هذه الايات

— واستمهل لهب الساعة ..

ان يحتمل بقائي معه في غرفة شوقي المستعرة (ص ٣٧) .

— الشمس على نافذة الموتى قناديل نائسة وسنى (ص ٦٥)

— وعلى مفترق الطرق العظمية يبدو هيكل ايام الوجد حزينا .. (ص ٦٥)
ان هذه الزاوية التصويرية في مجمل العمل الفني لدى الشاعر ليست منفصلة عن باقي الزوايا الموسيقية والعاطفية والفكرية .. ان كلا من هذه الزوايا تتضافر مع الاخرى في تقديم مجمل العمل . وهكذا نرى ان الرسم الذي يمارسه الشاعر في لوحات ديوانه وثيق الصلة بغلبة النغمة الطولانية في البيت الواحد ، او في عدة ايات تكون متصلة ، او لنقل مدورة ، كما في قوله :

آمنا يا مطر الميلاد ويا غيث الموت

المنقذ أن العيدان اليابسة

تألف كي تبني جسرا للحرية (ص ٢٦)

والرسم ذاك على صلة — أيضا — بظاهرة القافية « الغالبة » ، فالشاعر لا يعمد الى تحريك وتقليب قوافيه بسرعة ، شأن كثيرين من شعراء الشعر الحديث . ولسنا نميل الى ان لهذه الظاهرة لدى الجندي جذرا كلاسيكيا يتصل بالقافية الملتزمة المرحومة ، بل هي من متطلبات تجربته الشعرية الخاصة ، واسلوبه الخاص .

وفي كلا الحالتين حالة القافية الغالبة او المتحركة — نرى ميل الشاعر الى مجيء القافية دوما كابقاع قراري (من قرار النغمة الموسيقية — انظر قصيدة « المطر والخوف » خاصة) ، ونرى ميله الى قافية المصدر الصناعي « الباء المشددة المنتهية بتاء مربوطة » — انظر قصيدة « منحدر الساعات الافقية » والمقطع الاخير خاصة — . اما في سياق البيت ، فان الشاعر يعمد

الى ايجاد علاقات جديدة بين المفردات ، تصل احيانا الى حد التكلف ، وكأنها تستهويه فيستغرق فيها . يقول مثلاً « ثدي الصيغ الحزون - قارورة اصواتي الليلية - المطر الشفهي » ولنقرأ هذه الابيات :

احب قوافي نهديه الشرسين ،
وموسيقا ابطيه ، ورقصة عينيه ،
ولثغة كفيه . . واغفو (ص ٥٩)

ان هذا التعامل مع اللغة يتسم بالجرأة حقاً وبالمقدرة . ولكن ثمة مفردات تغلب عليه يمكن ان نجملها فيما يلي : « الريح - المطر - الماء - الحجر - الحزن - الخوف - الصلب - وحدي - الصمت - الدموع - الليل - الشمس - الضياء - السر - الموت الموسيقا » . كما انه يجبي بعض المفردات الكلاسيكية ذات المدلول الخاص « الصاب - الشلو - سور - تصو » . اما صيغة الفعل الاثيرة لديه فهي المضارع ، بضمير المتكلم - انظر خاصة قصيدة الشيء الوضاء - حتى ان جملاً عديدة لا تتكون الا من الفعل المضارع وضميره المستتر فقط . وهذا النوع من الجمل يساق دونما اي رابط من ادوات ربط الجمل المعتادة في اللغة العربية .

وحين يأنس من تكوين كلمة وقعا موسيقيا معينا ، فانه يعتمد على استغلال مادة هذا التكوين : الحروف ، وجرسها الخاص ، مذكرا بعمل الشاعر العباسي البحتري في سينيته الشهيرة (١) . ولنتبصر في هذا البيت للجندي :

قعقع رعد ، مزق وجه الافق البرق (ص ١٢)
فحرف القاف اولا ، ثم حرف العين ، يؤديان معا للحن الموسيقي الذي يحكي قوام البيت .

ومما يلفت في صنعة علي الجندي اخيراً ميزة التضمين انطويل بين قوسين ، وفي احيان قليلة التضمين القصير ، ولسنا نعني بالتضمين هنا ما ينص عليه علم البديع ، بل نعني المونولوج الذي يضمه الشاعر في القصيدة بين قوسين ، وهو يظهر في عدة اشكال . ففي قصيدة « القاب على نافذة الشمس » جاء المونولوج مخالفاً في الوزن وطويلاً ، وتكرر الامر في قصيدتي النبوءة - وعطشان يا صبايا . اما في بعض القصائد الاخرى ، فيعتمد الشاعر الى ثمر لقطات غزيرة تبدو مشتتة ظاهرياً ، لكنها في الحق تصنع سجمة ،

(١) انظر : شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي - دار المعارف بمصر - الطبعة الخامسة ١٩٦٥ - ص ٧٧ وما بعدها ، وكذلك ص ١٩٩ .

ويرا بطنها الخفية ، جو القصيدة . ويقترب عمل الشاعر هنا من الرسام التجريدي ، وخاصة في مرحلة تشكيل اللوحة الاولى . أن هذا يطالعنا جليا في قصيدة « اللحظات المنقرضة » وفي آخر قصائد الديوان « رقصة جنائزية » ، ومنها هذا البيت :

الضحك ، الرقص ، العريضة ، الهمس ، التمتمة . انا وحدي
اما التضمين القصير فأبرز مواضعه قصيدة « منحدر الساعات الافية » .

ان الصفحات السابقة - ضرورية للدخول المؤهل في عالم علي الجندي:
عالم الحزن والوحدة والموت والصمت ، عالم العجز والجنس والكأس واليأس
والموسيقا ، عالم حزينان المهزوم والرومانسية والمثالية والرمزية معا ، عالم
الطبيعة الخاص : المطر ، البحر ، الشمس !! فكيف ترتفع خاصة الشاعر في
هذا العالم ؟

في قصيدة « النبوة » تقع على جـواب لمثل هذا التساؤل . انه
يفترض اجابات شتى على السنة الاخرين ، فثمة من يقول « بحار مل
الزرقة » والسور الغابي يقول :

هذا وحش منخور الانياب لعابي

قد يس يائم لا انسان

لص الميمنة ،

في حفلة تتويج الشيطان

ومراب يتلاعب بالعملات الشعرية والاوزان (ص ٥٦ - ٥٧)

وبعد ان ترسم صورته بغير ريشتة ، يعمد هو الى اعلان رسمه
الخاص ، مستعيرا من الطبيعة سمو الصبارة وتحديها ، وعقم التينة العجوز ،
ومجسدا سيرة الانسانية او مأساتها منذ التكوين الاول للخلق حسب
الديانات جميعا :

فأنا القنديل المتروك وحيدا عند حدود الصحراء ،

وأنا الصبارة رافعة ايديها للريح وموسيقا الانواء ،

وأنا التينة - ان شئت صليبي - العجفاء !

جذري يتغذى من قصة قابيل بدمع ودماء ،

وأنا في بذرة تفاحة حواء ..

وأنا آدم او ابليس ، الخائف من صوت الحوباء .. (ص ٦٢ - ٦٣)

ان قصيدة « النبوة » ترسم منظرا عاما على الرغم من غناه ودلالته
يظل بحاجة الى استكناه لا يتم ان لم ن تعمق القضايا التالية :

الوحدة : يلج الشاعر على تأكيد وحدته ، وتوحشه ، وتفردده ، حتى ان كلمة « وحدي » تتكرر عشرات المرات في الديوان . ولسنا نبالغ ان قلنا ان القارئ يمكن ان يصادفها في اية صفحة يفتح عليها ، دونما تعيين ، وهذه خاتمة قصيدة « الشيء الوضاء » لتدل النصع دلالة :

وانا وحدي ، وحدي اني ...
اني وحدي ،

وحدي ، وحدي .. (ص ١٠٢)
لقد قدم الى الدنيا فالهاها قفراء ، بدأت مأساة الوحدة . يقول في قصيدة « الرؤيا والرعب » :

لكني مذ وطئت قدمي الارض ، شعرت بأن
العالم قفر ، قفر ،

لم المح حولي ظلا للانسان (ص ١٠)
ولم تزده الايام الا عذابا فوق الوحدة . ففي قصيدة « منحدر الساعات الالقية » يبرز حامل خشبة الصليب فاديا مسيحيا جديدا :
وحدي المصلوب على كرسي يسع الدنيا ،
كرسي من خشب الكلمات المطفية ! .. (ص ٣٣)

.....

ووحيدا يا صحبة كاسي الباكي
اتجرع كل الويل ! .. (ص ٣٠)
كل سعيه للوقوع على انس في مسيرته الموحشة لا يقبض فيه غير
الريح . يقول في قصيدة « عطشان يا صبايا » :
... ويدي لا تدرك غير يدي في الليل (ص ٤٣)
ولئن كانت تلك المواقف تتسم بالعمومية ، فانه في قصيدة « اللحظات المنقرضة » امام الخامس من حزيران يقف ويتحدى :

فأنا وحدي اتصدى للريح القريية (ص ١٠٧)
ان هذا الاصرار على الوحدة يقترب باصرار مماثل على « الصمت » .
ولعل الصمت هنا من مستلزمات الوحدة ، او العكس . ان الصمت هو الموت ، هو اللاناس . ومن الملفت ان مفهوم الصمت لدى الشاعر هو مفهوم الكلمة في اصله ، على الرغم من التناقض الظاهري بين الكلمتين . ان قولة الشاعر « في البدء كانت الكلمة » (انجيل العهد الجديد) او قولته في « البدء كان الصمت » متضادتان ظاهريا ، متماثلتان باطنيا . بمعنى انهما تحملان دلالة مثالية وغيبية واحدة . فالكلمة ، على عكس الصمت ، هي الحياة

هي الانسانية. بذلك تكون الكلمة ويكون الصمت كالهسي الخير والشر (المجوسية) . واهم القصائد التي نرى فيها مصداق ذلك ، عن الصمت قصيدة « الرؤيا والرعب » التي يقول فيها :

الصمت اله منشور في كل مكان (ص ١٤) .

وكذلك قصيدة « منحدر الساعات الافقية » وفيها :

تعرت كل الارض حوالي من الصمت

انا المصلوب على صخرة صمتي الليلية .. (ص ٣٣) .

ويأتي هاجس الموت ليتوج ثنائي الوحدة والصمت . ان الموت شافل الشاعر وماليء دنياه . انه صخب صمته ، وها هوذا يصور نفسه ميتا في قصيدة الحجر والماء :

اني تمثال طيني .. مصلوب في الشرفة وحدي ،

مسحوبه مني روح الانسان !

.. وسريعا تنطفئ الشعلة في ثقبتي وجهي

اغدو تمثالا من حجر صوان !! (ص ١٥)

انها صورة تحمل كل رعب الموت ، وكأنما الشاعر يتلذذ بالاسترسال في التصوير المقرز والخيال الرهيب . ولا يكفي الشاعر بتخيل ميتته الشخصية . انه يتخيل موت الآخرين . كيف غدوا في لجة البحر ؟ هذه عاشقة - طفلة مثلا :

كانت تولم في عينيها الضاحكتين

للفجر الخمرى المحزون

كانت تزرع في ليل غدائرها فلة ،

حدثنا كيف تنام الان قريبا من نبع الاحداق

متجلدة تنبت بين اصابعها الاعشاب بلا اوراق

تمرق من عينيها الاسماك الذهبية

هل ما زالت تنتظر هناك مواعيد العشاق ؟! (ص ١٩)

الا تذكر هذه الصور ببودلير في زهور الشر ؟ او لا تمت بنسب الى دالية ابي العلاء الشهيرة في رثاء احد اصدقائه وفضلاء عصره ابي حمزة :
ومنها : « سر ان اسطعت في الهواء زويدا لا اختيالا على رقات العباد »
ان الاشارة الى علي الجندي وابي العلاء المعري ليست مبالغة او وهما .
لقد كتب علي الجندي الى احد شعراء الستينات موقعا « من شاعر الزمن
الاخير » (١) و ابو العلاء كان ايضا « شاعر الزمن الاخير » . لكن ابا العلاء

(١) لقاء الشاعر مع عبدالله ابو هيف في مجلة « جيش الشعب » .

قدم في فترة الهبوط ، اما الجندي ، فقد قدم في فترة صعود المجتمع العربي ، فكيف جاء هذا المفصل المشترك بينهما ؟

ان نقطة متدنية في زمن السقوط هي نظيرة نقطة متدنية في زمن الصعود (٢) . ولكن لو نظرنا الى الشاعر من خلال طبقته ، لوجدناه في زمن كزمن ابي العلاء : انه في هبوط ، ولم يعد ثمة امل . وبفعل خيباته المريرات المتتاليات يتحول الى نيهلي ، فيرفض تجربته السياسية السابقة بما فيها من مبادئ وقيم . ها هوذا يطرح التساؤل الانساني الخالد المر ، ويصرخ : ماذا بعد ؟ الكنز ؟ الوهم ؟ كم هو ضروري للانسان هذا الوهم !!

حدثني يا ليل الريح المهووسة
ارسم لي لوحة من غابوا تحت الماء المالح

.....

اخبرني كيف اقتتلوا كي يصلوا لكنوز القرصان ؟! (ص ٢٠)

.....

الكنز .. الكنز حديث افك ،
الكنز الضائع وهم .. كذبة نيسان !!
لكن ، لو لم يوجد كنز ، كان اخترع الناس
الكذبة ، حتى يورق ، يلمع لؤاؤة في أعينهم
حتى يقتتلوا فيدمر تمثال الصلصال ،
وتخفق فيه .. روح الانسان !! (ص ٢٢)

هذا احساس عامر بالمأساة وغلبة كاملة للقنوط . بدأ الشاعر نيهليا في حديثه عن الفتاة العاشقة ، وها هوذا يبدل وجهته . فيقول ان الناس يقتتلون في سبيل كنز ، لكنهم يموتون دونه ، فلماذا هذا الجنون ؟ ثم يعود الى نيهليته ، فيقول : هكذا هم البشر ، لانه لو لم يكن هناك كنز ، لاختلقوا ذلك من اجل الاقتتال . أمن الحقان البشر هم كما رسم ؟ ام ان قئة منهم وحسب ؟ ثم ، حقا ، كما يقول الشاعر ، ليس هناك كنز ، غاية او قضية تستحق التضحية و « الاقتتال » ؟! اغلب الظن ان هذه الجماعة المقتتلة على الكنز الموهوم او المخلق هي الشاعر ورفاقه . هذه الخيبة الشخصية يسحبها على الناس جميعا . وهو موقف طبيعي من بورجوازي صغير ، غير متسلح بالمادية التاريخية .

(٢) انظر في افضل ما قيل عن ابي العلاء من هذه الزاوية كتابي طه حسين « مع ابي العلاء في سجنه » و « صوت ابي العلاء » .

بعد هذا لا نعجب لميل الشاعر الى الحديث عن الصمت والموت ، ولا
لذكره مرارا المقبرة والقبر ، واسترساله ، فيما يتصل بهما . يقول في
قصيدة «عطشان يا صبايا » اذ تقود الريح خطاه الى المقبرة :
اهتف بالميت المتجلد تحت الجمر المرتعد :

ان انهض يا موت ،

فيردد صوت الريح الصوت .

- اتراجع خطوة

اتقدم خطوة - (ص ٣٩)

ان البيتين الاخيرين يجسدان سر مأسائه ، ومأساة جيله .
واخيرا ، فان الموت لدى علي الجندي ينتهي بنا الى مسألة الضغاء ،
او تحلل الكيان الجسدي وارتقائه . وهي مسألة صوفية اثيرة ، تطالعنا في
قصيدة « الشمس واصابع الموتى » ، حيث ينتظر تحلل كيانه الى ذرات
تتحد بالموتى الذين يناجيهم ان ينهضوا ليحكموا الاحياء . وفي هذا اما غاية
اليأس من الواقع والحاضر ، واما استمرار قناعته بكون رفاقه وجيله الذي
هزم هو وحده الامل . ويتكرر هذا في قصيدة « خطاب الى الخاطئين » :

انني امتد ، امتد ، اغالي في انتشاري

انني اوراق ، انساح اوارى .. (ص ١٤٠)

وكذلك في نهاية قصيدة « الشيء الوضاء » ذات الطابع الصوفي
البارز . ان هذه النعمة الصوفية آتية في الغالب من اتصال الشاعر الوثيق
بالفرق الباطنية - الاسماعيلية - واحاطته بتعاليمهم ومصطلحاتهم . ولعل
ذلك هو سبب الحاحه على ذكر الامور السرية : « ازين سري - مفصلة سرية
- عرس سري - الاوراد السرية - الخدر السري - موقعي السري - .. » .
لقد اشرنا في هامش حديثنا عن « الموت » لدى الشاعر الى اليأس
والعجز اللذين وسماه بحدة ، فلنلتمس ذلك بدقة الان . يقول في قصيدة
« الرؤيا والرعب » :

.. وعدت احاول ان اهرب من ظلي ،

او من خوفي ، او من ضعفي ،

لكني راوحت مكاني ، وشعرت بانني تخذلني القدمان

.....

ونهدت ، نهدت ولكني

زلقت قدمي .. (ص ١١)

انها بداية السلسلة السوداء الطويلة المتصلة : الضعف - الخوف -

الاخفاق - القنوط ..

انها الوان تجربة الشاعر الحياتية ، فاذا ما طالعنا لحظة اشراق خاطفة،
فانما تأتي كي تضاعف سواد النهاية وقتامتها . يقسول في قصيدة
« المطر والخوف » :

صلينا من أجلك يامحيي الزرع ،
وتبنا عن كل خطايانا ..

كي تروي أرض تعاستنا الفيبية ،

لكننا نحصد مما رويت الشوك . (ص ٢٧) .

وهكذا يتنامى الاسود حتى يغطي كل شيء ، وتأتي الخيبة المطلقة ، في
نهاية هذه القصيدة :

لن يبقى غير التبن ،

يدوم في تيه الصحراء الشرفيه !! (ص ٢٩)

ان ابلغ ما في الديوان من تعبير عن هذا الجانب الخطير من دراسة علي
الجندي ، نجده في قصيدة « عطشان يا صبايسا » . فاليأس هنا ينتشر
كالطاعون ، بل هو اخطبوط يمسك برقاب المرحلة كلها . ان اشارتنا العابرة
السابقة الى خيبة الشاعر في عطاء رفاقه وجيله ، خيبة في طبقته التي هزمها
حزيران ، هذه الاشارة تجد كامل ابعادها في قصيدة « عطشان يا صبايسا » .
لنقرأ هذا المونولوج الذي يعترض سياق القصيدة :

.. يا اهلي ، يا زراع الزمن الملعون

لم يبق لنا في هذي الارض العاقر مامل

جفت اضرعها هذي التربة يا اهلي .. غار الجدول !

خاف الجدول ،

.....

.. غاض الجدول

فلماذا نزرع اغنية في هذا الحقل المافون ؟! (ص ٣٨)

ان السؤال الجارح الاخير يتجاوز تقرير الخسارة والندب الى استنكار
اية محاولة بديلة ، انه يتركها هنا الكماشنة تطبق حديها على رقاب المرحلة
اطباقا كاملا .

ويهتف في موضع اخر (قصيدة « الشيء الوضاء ») :

روحي تعب

روحي خربة !! (ص ٩٦)

وكانه يهتف : روحكم خربة ، روحكم تعب .

لا تكتمل لوحة علي الجندي بالوحدة والصمت واليأس والموت ، لا بد من ان تأخذ ابعادا اخرى مداها كاملا ، ونعني بها الخمر ، والجسد الانثوي ، والموسيقا . ان هذه الابعاد الثلاثة الجديدة تتوزع في ثنايا الديوان كله . الا ان قصيدة « رقصة جنائزية » على نحو خاص ، تتفوق بحدة وعنف تصويرها للحظة سكر وهروب من الذات ، ومن المحيط ، الى الكأس والسيجارة والمرأة والموسيقا . ولنبدأ بالخمرة فهي وسيلة تفتيب ، ومركب من مراكب التعويض :

... يا رب الاكواب ابعث فينا النشوة
حتى نسلو خوف ليالينا ؟
فلقد آمننا .. اننا لا نعرف غير الخوف ،
فسكرنا ناسين مآسينا !! (ص ١٢٩)
والشاعر يعلن ملء الدنيا هيامه المجنون بالخمرة ، فيقول عقب الايات السابقة بقليل :

.. وانا السكير المشوري ،
اقبع في ذروة ذاتي السكرى (ص ١٢٥)

... وانا العريد الكهنوتي
منغمس في لجة نفسي وحدي (ص ١٢٩/١٣٠)
انه يعود بنا الى نغمته الاليفة : الوحدة ، وهو بهذا يمتاز عن سواه من المدمنين الذين عودونا الربط بين الكأس والندامى . ولا ريب ان في هذا الالاحاح على الكأس ما يبرر لنا ان نستقرئ في تمنياته مفارقتها ، في بعض الاحيان ، لونا اخر من ألوان استعبادها لها ، على الرغم من انه يقدم مبررا ما ل تمنياته . يقول :

يا ليت الكأس تفارقني
فلقد بت ارى في صفحتها
صورة نفسي المصفرة (ص ١٢٥)
اما بالنسبة للمرأة ، فهو يتفنن بوصف الجسد الطبيعي ، ويبدو في ذلك تقديميا (قصيدة « عطشان يا صبايا ») الا انه ينقض هذا الموقف في قصيدة « نخب البشرى » اذ يستنكر من نفسه ومن المجموع - المقصود مجموع الذكور - ان تعطي المرأة وهم قعود :
والمرأة تسبق خطوي
تتهم اناشيدي

تتحدى قبلي شدى التنين .

.....

ونحن هنا نقعد في خيمة الوان الشعر

نداري الشمس المحدثه بنا...

بايادينا المرتعشة (ص ١٢٨ - ١٢٩)

وفي مواضع اخرى يسترسل بوصف الجسد ، ويركز على الوصف
الحسي متفنيا بـ « اللحم » . ان المرأة تنقلب الى مفاتن غريزية لحمية كما
في قصيدة « النبوءة » :

صدر حببي جنة موسيقا وبهار ..

تفر حببي غنب غبي ومحار ،

عيناه شرار

كتفاه سلالم مسحورة ،

والشرّة قارورة طيب محظورة (ص ٥٨)

ان خيال الشاعر يتفتق عن صور مركبة من عناصر متنافرة ، وينوع
في ذلك تنوعا عجيبا بيد صنيعه في مواطن وقضايا الديوان الاخرى كافة .
واخيرا ، فان الموسيقى ، وهي ثالث مفاتيح تجزئة الشاعر بعد المرأة
والكأس ، لا يخلو منها موضع في الديوان ، وهي ذات رموز متعددة وغنية .
ففي قصيدة « عطشان يا صيايا » يقول :

... اما الموسيقى يا رواد القمر النازف

فالموسيقا عربات

تحمل من كل بلاد الناس الى الناس حكايات

تحمل لي موتى الكلمات (ص ٤١/٤٢)

اما في قصيدة « القلب على نافذة الشمس » فانها تغدو البديل الذي
يطرحه الشاعر للواقع المهزوم ، انه يجسدها اسطورة تحيي كل اليباس
الناشب في عالمنا وفي دواخلنا :

الموسيقا تهجم ، تقتحم البحر ،

خيول الموسيقى تتخاطف اعينها النار ،

.....

الموسيقا تأكل اطراف عظام الموتى البارزة من الارض (ص ٧٣/٧٤)

انها تفتال أخوف ، تفقا اعين الشعراء .

انها تقلق القافلين ، تقرر ابوابهم ، تتسلل الى اعصابهم فتزهها هذا .

يقابل الوحدة والصمت والموت في قاموس علي الجندي الشعر والكلمة

والانسان (او الانس)

يقول في قصيدة « الشوارع الخلفية » مؤكدا ان الشعر اسّ الوجود
فلا خير في عالم يخلو منه :

... يا حصره ، ما عاد الشعراء هنا شعراء ،

قد قطعت اللسن في افواه الشعراء

.....

ما نفعل في دنيا لا تحتل الشعراء

ما نفعل في دنيا ليس بها شعراء ؟! (ص ٨٥)

ان هذا التركيز المرضي يصل في مواضع اخرى الى تمجيد صوفي
للكلمة والفكرة ، حيث تغدو هي الاساس ، تصير هي التحية ، وها هو ذا
يهتف في نهاية قصيدة « خطاب الى الخاطئين » :

آه اني كلمه

آه اني كلمه

لست شيئا غير اني كلمه !! (ص ١٤٢)

ان الشاعر يقف في صف الفكر المثالي والادب الرومانسي . ويدعم
هذه النتيجة تعامله مع الطبيعة في شعره : البحر والمطر والشمس هي
مفاصل عائله الرومانسي . لقد عكف الشعراء في الاونة الاخيرة على استخدام
رمز المطر كثيرا ، وكان بدر شاكر السياب قد بكر الى ذلك - وتفوق . ومما
لا ريب فيه ان هذا الاستخدام هو احدى نتائج تفاعل الشعر الحديث مع
الاداب العالمية ، مثلما هو - ان لم يكن اكثر مما هو - وليد الحاجة الشعرية
الحقيقية النابعة من صلب العمل . لقد اختص على الجندي المطر بمقطع كامل
في قصيدة « المطر والخوف » ابتداء بالوصف وتلت المناجاة :

... المطر صديق العشب ، رفيق النهر

.....

والطر يعرينا من اثوابه الصيف

يعلما ان نجني ما قينا

من احلام او افكار (ص ٢٥)

اين هذا من قول السياب في قصيدته « انشودة المطر » (١) :

(١) بدر شاكر السياب : الاعمال الكاملة ص ٢٤ ، دار العودة بيروت ١٩٧١ وانظر ايضا

قصيدة مدينة بلا مطر ص ٤٨٦ .

أتعلمين اي حزن يبعث المطر ؟
وكيف تنشج المزاريب اذا انهمر ؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياح ؟
بلا انتهاء - كالدلم المراق ، كالجياح
كالحب كالاطفال ، كالموتى هو المطر
ومقلتك بي تطيفان مع المطر
وعبر امواج الخليج تحسم البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار
كانها تهتم بالشروق

ان عناصر التصوير البصري البسيطة تتضافر في هذه القصيدة مع
شحنات شعورية عالية تمتد من اعماق الذات المكتوبة بنار الحب الانساني
الى اقصى الابعاد الجماعية ، راصدة تطلعات مستقبلية اشتراكية . ان تعرض
علي الجندي للمطر في قصيدة « المطر والخوف » يماثل تعرضه للبحر في
قصيدة « الحجر والماء » ، بل ان التعائل يمتد الى بناء القصيدتين بكاملهما .
لقد ظل تناول الطبيعة فيهما خارجيا ، رقيقا ، تنقصه الحرارة والعمق ،
وظل ينتهج الابتداء بالوصف ثم المناجاة ، يقول في القصيدة الاخيرة :

هذا البحر المائل للاعين ليس الماء -
هذا الوان مازجها ملح ،

ذوبها فنان مهووس كي تحرس كنزا فنيا . . (ص ١٨)

لقد جاء تناول الطبيعة في قصائد « القلب على نافذة الشمس -
الشوارع الخلفية - الشمس واصابع الموتى » اكثر روعة ، ونضجا ، وخاصة
في القصيدتين الاخيرتين . اما القصيدة الاولى فقد عجت بهذه اللفاظ
« الشمسية » : الشمس القطبية - الاسراب الشمسية - الشمس الليلية -
الشمس الدرية - الشمس الثلجية . . . حيث تتعقد الرموز وتفحل في
المفوض ، ويبقى امام محاولات التفسير نصيب ضئيل من اليقين ، ويفلب
التكهن . الشمس القطبية مثلا نذهب الى انها رمزت للقوة الفاصبة التي
تلاحق الطيارين وتسقطهم - وقد ذكر الطيارين مرة اخرى في قصيدة
القلب على نافذة الشمس - وفي نهاية القصيدة ان هذا الرمز يتحول ليعبر
عن الحلم المخادع القاتل كاسراب . اما الشمس الدرية فهي رمز الاحلام
المامولة ، والشمس الثلجية رمز الروح العائدة الى الطيارين الذين يهتفون
في لحظة امل نادرة :

جئنا كي نحصد امشاب الظلمة

يا فتيسة فجر مقتولين ،
ها نحن هنا حتى نبتز جدد الشمس ،
ونبني كوخ الايام الآتية (ص ٨٤)

اما في القصيدة الاخيرة « الشمس واصابع الموتى » ، ومنها عنوان الديوان ، فان الشمس تتخذ صورتين متناقضتين . انها في البداية تلاحقه من الخلف « الشمس الخلفية » بأشعتها المربعة السوداء ، ولكن ما ان يتمم باسم الحرية حتى تنقلب الى اشعة حمراء ، فينشد لها من جديد . ان الشاعر يقلب الرموز به في وجوه متعددة تصل حد التناقض ، ولكن الحرية التي لها فعل السحر كما يصور ، تظل عنده بوجه واحد ، غائم ، ضبابي ، لا يتخذ ابعادا تاريخية او مادية محددة . ولا ريب في ان مثل هذا الفهم « المثالي » للحرية يمت بنسب كبير الى ارث الشعر الثقيل من التفني « الفارغ » بالكلمات او الشعارات او الرموز ، وهو ما تحرص على استمراره ليس الطبقة البورجوازية وحسب ، بل كل الطبقات الفوقية ، كي لا يتحول الرمز - الحرية في حالتنا - الى مصلحة مباشرة ومفهومة وواجبة التحقق من قبل الطبقات المستغلة .



هـ حزيران والنهاية :

لا يضيف الشاعر فيما في ديوانه من حزيرانيات الى ملامحه السابقة جديدا ، كما انه لا يضيف الى ما قيل في الشعر العربي من حزيرانيات . ولئن كان له ما يتميز به فهو ابتعاده عن الصراخ ، وعدم استخدامه للمفردات الحزيرانية المباشرة . لقد وصف الهزيمة ، والمقاتلين بهذين البيتين من قصيدة « القلب على نافذة الشمس » :

جاهدنا بالايدي المقطوعة قاتلنا بلسان مبتور

عدنا ارتالا ، ارتالا تحبو مطرقة صوب نهار الجوع (ص ٧٠)

فأسر بهما على ايجازهما سيرة الايام الستة . كما رسم في قصيدة « اللحظات المنقرضة » الوطن المهزوم ، فعري استمرار سلبيته ، وعلاقته بمفتصيه :

القرية نائمة تلحس ذيل الموت

وتضاجع غاصبها (ص ١٠٦)

وفي القصيدة السابقة ، اعقب تجسيد سيرة الحرب الحزيرانية برصد ما نتج عنها من تهديم لحيال الاوهام التي كانت تخدعنا ، وبوضعنا قبالة الحقيقة وجها لوجه للمرة الاولى منذ تاريخ بعيد :

غير اني قد وجدت الجبل السحري ، سفح الجبل
الموصوف في تاريخ اجدادي نبعا للحمية ،
لم يعد غير طول حجرية !! (ص ٧٢/٧٣)
ثم اعلن موقفه : انه شاهد باك ، ومصور ، هكذا « حددت » له المهمة :
وانا يا « جبل الريان » مندور لتصوير المشاهد ،
شاهد أبكي على قبر .. عليّ القبر شاهد

وفي مواضع اخرى ، اعلن ضعفه ، واختياره الموقف المناسب له في
زعمه ، موقف التأمل والمراقبة والصمت ممثلا في ذلك فصيلة غير قليلة
من فصائل البورجوازية المهزومة التي تقود المرحلة التاريخية . ان هذه
الفصيلة تعترف بضعفها ، وتختار رفع الراية البيضاء ، لكن فصائل اخرى
تكابر وترفض الاعتراف بالهزيمة ، وفصيلة ثالثة تخلق التبريرات ، ويجمع
هذه الفصائل كافة تبرئة الذات واتهام الآخرين . يقول علي الجندي في قصيدة
نخب البشري :

اتأمل في صمت سير القافلة الخيري
تمضي متلجلجة الخطو وراء هدير البحر اللجي ! (ص ١٢٦)
فاذا ما ومضت بارقة امل - ونادرا ما يكون ذلك - وخيل اليانا ان هذا
اللسان اخذ يتجاوز الندب ، فاننا لن نقع على اكثر من الاستجداء ، والدعاء
الفارغ : لقد عطبت الاسلحة التي لم تكن في الاصل صالحة ، ولم يعد الشاعر
يقبض في يديه غير الريح ، ولذلك فهو اما باك ، او مستجد ، او متسائل .
هذه ابیات متفرقة من عدة مواضع نختم بها هذه الرحلة الطويلة في عالم
علي الجندي :

يا صيف الحق المسلط فوق رقاب الناس
ارحل عنا (ص ٦٩)

.....

ابن الماء

وصبا الحي جرار عطشى

ابن الماء !

دلوئي ، دلوهن وقولوا :

ابن الماء (ص ٤٧/٤٨)

.....

اوقف عصف الريح المجنونة ... يا رب الاوزان

يا رب الاوتار اغثني (ص ١٣)

هكذا هو علي الجندي اخيرا : تذكر رحلته الخائبة برحلة دعبل بن علي الخزامي الذي ظل يحمل خشبته دهرًا طويلا دون ان يجد من يصلبه عليها(١) انه مكتو حتى العظم بحرارة تجربته الانسانية الفنية الكاوية ، ممسك في الوقت نفسه بقلم صناع ، الا انه لا يسلم عطاءه الا بصعوبة كبيرة ، ولا يسلمه قطعا الجماهير . انه يعطينا لوحات فنية متناثرة ممزوجة باحاسيس ومشاعر شتى ، معبرة حينًا عن الواقع ونابعة حينًا آخر من احلام وكوابيس . واذا نحن حاولنا جمع هذه الاحاسيس والمشاعر لحصلنا على « الحزن ، الخوف من المستقبل ، الوحدة ، الغربة عن النفس والوطن ، الموت ، الخيبة ، اللاجدوى ، الجفاف والفقر الانساني ، اليأس ، الشعور بالنفي ، الحسرة ، النسيان والسلوى ، التوسل » ... من ذلك تتركب الصورة الرومانسية الانطوائية الانهزامية المفجوعة للشاعر ... - صورة لا يمكن ان تكون ثورية ولا جماهيرية ، بالرغم من اخلاص النية .

(١) انظر عبد الكريم الاشر : دعبل بن علي الخزامي - دار الفكر بدمشق - ١٩٦٤
الطبعة الاولى وخاصة الفصل الثاني .

الفصل الخامس

البرجوازية الصغيرة تتلمس الطريق

حيدر حيدر

في مجموعة قصص « حكايا النورس المهاجر » (١)

حيدر حيدر هو احد الكتاب الطليعيين في سورية ، ممن هجروا الريف الى المدينة . الا ان روابط معينة لا تزال تشدهم الى المنبت الاول ، فهم يتأرجحون بين نارين : الضرورة تستبقيهم في المدينة ، والجذور القديمة غائرة ، صلبة لا تموت . وحيدر ، فضلا عن ذلك ، هو احد ابناء المالكين الصغار الذين ذهبوا الى المدينة ، لانهم طموحون ، فهناك : المعرفة والشهرة والملاذات ...

ان هذا التكوين يجعل من حيدر ، كما يجعل من سواه ، تربة خصبة لتمازج الفكر الفيبى بالفكر الواقعي ، الفكر المثالي بالفكر العلمي . . الامر الذي يتطلب نضالا شاقا على المستوى الذاتي ، كيما يتحقق الظفر على هذه الازدواجية . وسوف نرى في دراسة « الفهد » مدى الارتجاج الذي تعاني منه رؤية الكاتب في جملة من القضايا الهامة . وهو ما سيطالعنا هنا في القصص القصيرة التسع المتبقية - بعد « الفهد » - من مجموعة « حكايا النورس المهاجر » .

١ - المرأة والجنس

يسلط الكاتب الضوء على الكبت والحرمات الذي نعاني منه في مدن شرقي البحر الابيض المتوسط ، وذلك في قصة « اقوعل يقتنص صغيرا » . ان بطل القصة يتطلع - فيما يحرقه الكبت - الى حيث يرتع اصداؤه الذين اجتازوا الحدود مع الويسكي والنساء الشقراوات . وفي سهرة يحييها مع

(١) منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٦٨ .

عدد من اصدقائه المتزوجين ، تحضر الوعلة ، احدى المدعوات ، مع زوجها ، فتبهره : « وخيل الي ان الذي رحل من اجله اصحابي المرميون في المدن الفرية البعيدة يجثم هنا » (ص ١١٢) . ان هذه الفاتنة تمتلك لب صاحبنا ، فترين على فؤاده في صورة ملاك . وتلك هي الصورة الاولى للمرأة في مجموعة حيدر هذه . انها صورة رومانسية : « كالهة سقطت من فجوة مفارة ، بدا حضورها » (ص ١١١) ، « فجلست كمن تسجد امام ايقونة في كنيسة كاثوليكية » (ص ١١٢) .

ولكن ذلك لن يحول دون ان يتقزز منها في موضع اخر ، حيث تتجلى الصورة الثانية ، وتفدو المرأة غولا ، والجنس دناسة . نقرأ في قصة « **كابوس في نهار قناظ** » : « رأى ساهم الناجي كيف كان الجندي وشقراؤه يطان العشب متسارعين نحو اجمة الصنوبر كما رآه يقبلها . واختفيا . سحج ساهم الناجي اسنانه باشمئزاز وبصق » (ص ١٥٠) . ان ساهم الناجي - الجندي السوري - ينظر الى الجنس النظرة التي كانت في العصور الاقطاعية عينها . وهو لذلك ممتلىء بالعقد الجنسية ، بينما يشرح الجندي الاسرائيلي ويمرح في حياة سوية وهنيئة مع شقرائه . فمن حيث اراد الكاتب ان يصور « رجولة » الجندي السوري و « ميوعة » الجندي الاسرائيلي ، اقام المقارنة بين ازمة الجندي السوري القاتلة لقواه بلا طائل ، وانطلاقة الجندي الاسرائيلي . انها مقارنة هامة وايجابية ، وان كانت غير مقصودة . يقول في القصة نفسها : « من الصبية الشقراء اقترب جندي مسلح . بدا فتى لم يتجاوز العشرين ، ذهبي الشعر وفي مشيته دلال انثوي .

تقدم حتى حجب بجسده معظم جسد الصبيبة ، بينما ظهر القسم السفلي من ساقها ممددا فوق اخضرار العشب . تحدثنا مليا وضحكا ، واذ نهضت طوقها الفتى بذرعه اليمنى وراحا يخطران نحو اجمة مجاورة . هز ساهم الناجي رأسه بامتعاض وألم : لم يبق الا هذا ! » (ص ١٤٩)

ان قصة « **الوعل يقتنص صغيرا** » مرهونة للدفاع عن المرأة ، ولتكريس موقف ايجابي من حريتها ومساواتها . لكن هذا لم يفلح في اخفاء نزعة الامتلاك لدى الكاتب . بذلك لم يكن يختلف في نزعته عن موقف الزوج : « قال قدرها : حياة . سنذهب !

اذنعت مقهورة فقامت . دارت بتباطؤ حتى اقتربت مني . مسحت شعرها الاصهب بأصابعها فانحسر الكمان هذه المرة وضاء زنداها معا . كانت قامتها الان امامي بكل أبهتها الجليلة ولم تكن لي » (ص ١٢١) . الزوج قدر .

وحين يأمر فلا بد من الانصياع . العلاقة الزوجية ملكية . - الكاتب يرفض ذلك . أما الشاب ، بطل القصة ، فهو يتشهى . وهذا التشهى المر ، هذه « الخيانة » المتعمدة تنحصر شرعيتها حين تكون المرأة « لغيره » وهو يريد « له » . أما حين يحاول « الغير » أن يصل الى ما هو « له » ، فإن الامن يختلف . هذا ما نراه بصورة افضل في قصة « هذا البلد الامين » .

لقد فقد رمزي خيرالله في هذه القصة ثروته . عاشر فتية الحانات مبذرا ، وخاض معهم معارك ليلية في سبيل راقصات ومغنيات ملاهي دمشق الرخيصة . فاضطرت زوجته لان تخونه ، وتحصل رزقها ورزقه . صارت تعيله من بيع جسدها ، بينما يعيب الخمر والعجز ، ويشتم عصر الحريم وزمان الغربة والاغتصاب ، عاكزا عجزه عن المساهمة في الحرب ، ومجسدا بذلك عجز طبقة ، وهو ابن الاسرة الراقية والثرية ، ابن الطبقة البورجوازية . بل لعل هذا العجز هو في راس ما يفجر في رمزي وطبقته هذه الاحاسيس التي باتت معروفة ومستهلكة .

ان حيدر يتعاطف مع رمزي وازمته حيال الزوجة الخائنة . حقا ، ان الفكر الاشتراكي يتكلم عن « الخيانة » في المجتمع البورجوازي ، الا انه يرفضه لهذا المجتمع ، يرفض ايضا مفهومه للخيانة . وبالنسبة لحيدر ، كيف يوفق بين تبريره لادمان رمزي على الخمرة بعد ان خانته الزمن وخائنه زوجته ، ثم يشتم زوج التي لم تكن له في « الوعل يقتنص صغيرا » ؟! . انه موقف متناقض ، مفرق في الذاتية .

اما في قصة « الصديق والهجرة » فنرى المرأة كريفية كادحة وكابنة . وقد بنى الكاتب القصة من لوحتين هما « الغياب » و « الحضور » ، وكلتاهاما تزخر بالرومانسية التي تقدس الريف وتغور بالحنين الى الطفولة . في اللوحة الاولى ينقم الاب الفلاح على ابنته التي انقطعت عن الشغل ، فقد خطبها ذلك الشاب المثقف المنسلخ عن اصله الريفي ، وعن وطنه . ويبدو له امر زواج ابنته على النحو التالي : « سرقت . قطعة من جسده يترها اخر ويهرب بها بعيدا . تصوره يلوح شامتا : « ايها الرجل المجوز انت تلد من صلبك (!) ونحن نفرح حبات قلبك . عش وحيدا . ها نحن راحلان بلا وداع » وفي سمعه ترن قهقهات لص غريب يطوي الوعر هاربا بضلعه المجتث ... » (ص ٢٠٧) .

هل يقف الاب هنا في حدود العاطفة الانسانية ؟ ام اننا نستشف التملك خلف هذا الستار الخداع ؟ ومن ناحية اخرى فان حياد الكاتب في تصوير موقف الاب ، بل انحيازه الى جانب الاب في الصراع بينه وبين الخطيب ،

يدفع بالمرء الى ان يضع اشارة استفهام حيال جدية حيدر في نقد المواقف
اللاتقدمية من المرأة ، على الرغم من النثرات الايجابية التي رأيناها سابقا .
اليس هذا دليلا اخر من ادلة التارجح الكثيرة ؟

ان الخطيب المثقف المتمدين يتذرع باستغلال الاب لابنته في تبرير
تحريضه لها على رفض العمل ، وشدها الى العالم المتحضر . يقول : « الوالد
انكرم الشهم يرهق جسد ابنته كي لا يدفع لعامل اجرة زهيدة لا تتجاوز
الليبرتين . الى متى تظل مستعبدة له ولزارعه ؟ » (ص ٢١٤) . لكن هذا
الستار التقدمي للخطيب ، لا يلبث ان يتكشف عن حقيقته الرجعية ، وعن
فردانيته وانانيته . فهو انما يحرض بدافع التعويض عن الحرمان الندي
كواه في الماضي . فتجارب الطفولة والفتوة لم تدفعه الى الثورة ، كما بدا
في السابق لصديقه الكاتب ، بل دفعته الى ملاحقة المصلحة الخاصة
الضيقة . من اجل ذلك فقط يريد ان ينتزع اميرة من ابوها : « الى الشيطان
الارض ، والدك وامك واخواتك . اريدك لي فقط انت مملكتي ، ارضي ،
شمسي وطني . منذ الان لست لاحد ساطلق العالم لانضم اليك ، لاصنعك
من ترابي الخاص ... انا الهك اتفهمين ؟ ... الى نهاية العالم سأجرك
معي ... » (ص ٢٠٤) .

مسكينة اميرة ! من امتلاك الاب الى امتلاك الحبيب . ابوها يقرن
طاعته بطاعة الله ، وحبيبها يريد لها مخلوقة من مخلوقاته . ولذلك حق لها
ان تقول : « ابي ... انا في المصيدة . مصيدة كل البشر . آه لو تدرك
محنتي » (ص ٢٠٧) . الا ان المصيدة التي وقعت بها ابنة الريف حقا هي
اغواء المدينة والغرب ، الرغبة الشديدة في الانتهال مما تقدمه الحياة الواسعة
المتنوعة المبهرة . في البلاد البعيدة حيث خطيبها زاهي .

وفي اللوحة الثانية من هذه انقصة نرى في خطيب اميرة « زاهي »
ظلا اخر من ظلال الرجل المتخلف ، الذي يجعل من المرأة وعاء للجنس فحسب ،
بعد ان كان يطرح قضيته طرحا ثوريا ، فيجعل التخلص من الفيض الجنسي
الذي تحتقن به نفوسنا تمهيدا لا بد منه لبناء الوطن . لقد ابتعد زاهي عن
آرائه واحلامه السابقة في تحرير المجتمع ، وانكفأ على نفسه يريد بناء كوخه
بيده ، ولنفسه .

ان الكاتب ينحاز الى صف الاب ضد الخطيب ، مبررا ذلك بتقديس
العمل ، اي عمل ، وتقديس حياة الريف ، حتى رائحة الروث ... وبالاشمئزاز
من حياة الغرب ، حيث ناطحات السحاب والاقبية الليلية التي تفرح بالجنس
والدخان والرقص الماجن . اننا لا نرى مع الكاتب ان بطريركية الاب ، وقسوة

حياة الريف ، ومتعتها القليلة يمكن ان تكون البديل الحقيقي للحياة الغربية . ولا تغير من رأينا هذا نظرة الكاتب اللاواقعية الى العمل وحياة الريف ، التي تذكر بأغنية عبد الوهاب : « ما احلاها عيشة افلاح » ، في الوقت الذي يقاسي فيه هذا الفلاح الاستغلال والحرمان . من ناحية اخرى ليس مقنعا هجوم الكاتب على الحياة الغربية في مظاهرها الحضارية والمتعة ، في حين انه يهمل السيئات النابعة من النظام الرأسمالي الامبريالي مثل استغلال الانسان وعزله عن الاخرين . . . وافساد ابن البلدان المتخلفة ، كما حصل لزاهي .

٣ - ارييف والمدينة

في القصة التي كنا بصددھا الان تمجيد مطلق للريف ومقت مطلق للمدينة (١) . وهو موقف مرتبط بحب انطبيعة والحياة البدائية والتعلق بالطفولة . هو ضد الحياة المعقدة التي جعلت الانسان غريباً . انه موقف وجودي ليورجوازي صغير ضد رياح البورجوازية التي تقتله من ارض الامان والمحبة . يقول في القصة المذكورة :

« قلبي مطمئن كمصفور مبلل تحت الشمس ،

وروحى البرية تكره جميع المدن » (ص ١٩٩)

ويقول ايضا في المكان نفسه : « آه . . لو يشنق ابد الانسان في ساحات ازمنة انطفولة التي سافرت ولم تعد » .

ان التمجيد تابع لاحاسيس المرء ومشاعره ، ثوريا كان ام رجعياً . والتمجيد يظل على كل حال مشروعاً للكاتب التقدمي ، اما حين ينقلب الى تكريس فان الامر يختلف . وتمجيد حيدر للريف قد انقلب الى تكريس . فهل كره المدينة اطلاقاً والتعلق بالريف كبديل فهم اشتراكي او واقعي او علمي ؟ وهل شتم الحاضر والمستقبل والتطلع الى الطفولة كبديل - عند الرجعية : الماضي - فهم اشتراكي او واقعي او علمي ؟ ان حيدر حيدر يرى الداء ولكنه يخطيء الدواء .

في قصة « شجرة الكرز » يمتد هذا الظل مرة اخرى . لقد اراد الكاتب زرع شجرة الكرز ، وهي رمز الجديد الافضل ، في وسط لا يعرف سوى التين العتيق المزوم واشجار الصبار . عاشت شجرة الكرز ونمت ، رغمًا عن انوف الفلاحين الاخرين ، انصار التين والصبار . ولكن تبين

(١) موقف يشاركه فيه اكثر الادباء السوريين النحدرين من الريف : محمد الماغوط ،

مبلوح عنوان ، هاني الراهب .

اخيرا، ان « في ارض الكدان لا يشمر الكرز » (ص ١٤٤)، اذ تموت الشجرة . وهكذا ينتصر القديم ويتهزم الحديث . ان القديم يبدو عقلانيا ، بينما يبدو الجديد صبيانيا . ويقف الكاتب متألما لهذا النصر المخيب . ان مواجهته حزن والم ، وكفى . ما العمل اذن ؟ جواب الكاتب : الحزن .

في ذهن الكاتب يرتبط ، كما يظهر ، مفهوم الثورة بفكرة جعل المستحيل ممكنا . حتى لو كان ضد قوانين الطبيعة . بذلك تنتفي امكانية الثورة مسبقا . والمثير للانتباه ان انصار القديم وانصار الحديث هم من طينة واحدة ، فيبدو الامر وكأنه مجرد اختلاف في الرأي حول نمو الكرز في ارض الكدان ، او مجرد نزوة عابرة للاب ، وليس صراعا طبقيًا . هذا المفهم للصراع بين القديم والحديث ، وتلك النهاية ، نابع من الوسط الذي نشأ فيه الكاتب : وسط ملاكين صفاري لا يمكن ان تنشأ فيه ثورة . ويخطيء الكاتب ، فيعمم هذه التجربة ، فتكون الثورة ضربا من الجنون . ب ذلك هو الزقاق المسدود الذي تجد فيه البورجوازية الصغيرة نفسها .

اما في قصة « **النهر الطيب** » فنرى مشاعر قصة «الصدع والهجرة» تجاه الطبيعة والريف والطفولة بشكل مضخم ، اذ ان البناء الاسطوري لشخصية فياض ، الانسان الفزال ، ساعد على مزيد من التذذب الرومانسي . فياض يرقب المدينة التي تتعاقب كوارثها ، انه يعني :

« لا تقترب من الغابة .

الصيادون في كل مكان .

لا تأمن للريح

الرياح رمح

هوذا فياض يموت من الحزن ،

كذلك كان

كذلك سيكون

الى نهاية الدهر ... » (ص ١٦٥)

وتتلخص أزمة فياض في انه انسان ربي مع الفزالان ، اعاده الصيادون قسرا الى عالم البشر ، وافقدوه القدرة على الجري . لكنه بقي يعيش مطمئنا مع الطبيعة الى جانب المدينة بعيدا عن الحضارة . « غير ان بشر المدينة لم يكونوا في مثل تلك المحايدة . فحتى اطفالهم كانوا يحصبون الكوخ وشجرة المستحي ويصرخون : الفزال المجنون » (ص ١٥٩ / ١٦٠) .

وتتعاقب الكوارث على المدينة التي لا تعرف الحب : وليد ملقى في النهر ، شاب ملاحق من رجال المدينة ، ينادي باسم فياض ثم يتبادل الموت

مع شاب آخر ، امرأة تلقي بنفسها من مبدنة جامع على مسلة ناثئة ، وحول عنقها رقية نقش عليها اسم فياض ... ان فياض هو رمز الحرية والعودة الى الطبيعة الام . ويحل بالمدينة المحل والجراد . يقتتل الناس ، ثم تحصل هجرات جماعية ، لتعود الى المدينة حياة جديدة . فيفني فياض في زمن الولادة والرقص ، حيث عاد فاتحد بالطبيعة :

« انا مرارة البشر . »

المنشورة فوق نهر الزمن .

اني حكاية اطفال ماتوا ،

توق جنيات مخباته في مدائن الرجال .

كذلك كان ...

كذلك سيكون ...

حتى يموت الدهر ... » (ص ١٦٩)

في اغنية الزمن الجديد : المرارة الابدية والتوق الى المطلق والمجهول . وتلك ، ليست فقط هموم رومانسية ، بل هي مفردات رومانسية ايضا . ولا يرد ذلك ولع الكاتب بلغة متميزة ، او ما يتمناه من اسقاطات عصرية لحكاية فياض ، سواء في النشيد السابقين او في قوله عن فياض ، انه « كان مفتاح المدينة وسرها المخبا تحت عمامة الليل ، يعرف اشياء كثيرة لا يمكن البوح بها ، ويعتقد ان الزمن القادم سيروي اشياء لا حصر لها عن المدن المحاصرة وعن البشر الذين يعتقدون انهم يعيشون » (ص ١٦١) . ان فياض يجسد فيما نرى كثيرا من ظلال حيدر المشتهاة . ولعلنا لا نبعد ان رأينا فيما يأتي مفاصل مشتركة بينهما (١) النشأة الغزلانية : الفطرة الطبيعية ، (٢) الآخرون المخطئون ، الصيادون ، (٣) تاريخ التشويه : جثة العفل الذي قذف به النهر ، الشاب المقتول محمد ، المرأة المنتحرة ... ، (٤) الهجرة الجماعية من المدينة و (٥) الشاهد على ذلك والمبشر بزمن السرة المنشود .

قصة « **الشهس تشرق من الغرب** » تقدم ايضا هموم بورجوازي صغير ، تأكله الغربة عن العالم ، فيهرب من المدينة والناس : « المدينة ليست لي وحتى الاشياء الصغيرة فيها محرمة ملوثة على نحو ما » (ص ١٧٣) . ويحاول ان يكسر طوق الحصار الذي يتفنى بتصويره مطولا ، فيتطلع الى هذه الاماني : ان يكون موسيقيا ، او رساما سرياليا ، او روائيا . تلك هي حيل هذا المازوم للخلاص . ويطالعنا مرة اخرى : الاطفال ، والاحساس بالتمايز عن الآخرين ، وجملة من المشاعر الوجودية الرومانسية التي تعبر عن الواقع النفسي والاجتماعي لمثقف بورجوازي صغير لم يجد بعد مكانه تحت

الشمس او لم يعط له هذا المكان :

« كنت غير منسجم غير متلائم ، وكان يفصلني عن المعتمهين نافذة من زجاج ، لو سقط حجر صغير وثقب ذلك الزجاج لعادت لي نفسي . وراء هذا الثقب كان العالم يصخب . والبشر منسجمون وقعدوا مع هذا العالم عقدا بالمصالحة الابدية . اما انا فكنت قد خسرت » (ص ١٨٢) . كذلك تسير هذه القصة ، حتى لتوشك ان تفدو مقالا في الترسل الوجداني انذي يذكر بجبران خليل جبران ، وهي ابرز نماذج الرومانسية لدى الكاتب . هناك خيط احمر يمتد في القصة من اولها الى اخرها ، وهو طموح الكاتب في اثبات وجوده بالفعل . انه يتساءل بلهجة المطالبة : « هل تستطيع احداث خدش بسيط في قشرة الارض ؟ » (ص ١٨١) . وهو يرفض قبول الناس بالامر الواقع ، لكنه يرى ايضا انه خسر في معارضته ، فاين المخرج ؟

٤ - الوطن والبطولة

لعل المخرج يكمن بالنسبة للكاتب في البطولة . فالعودة الى الريف والطبيعة تتصاحب مع العودة الى امجاد الماضي . من هنا يرتبط في ذهن الكاتب عصر الهزيمة بعصر الحريم ، كما تعبر قصة « هذا البلد الامين » . فانهجز عن القتال هي صفة الحريم (في المجتمع القديم) (١) . وتتجسد فكرة البطولة لدى الكاتب بصورة خاصة في قصص : الشاهد والجمعة الحزينة ، كابوس في نهر قانظ ، الشموس الساطعة ، بعد « الفهد » طبعاً . قصة « الشموس الساطعة » يهديها الكاتب الى غيفارا ، « الشمس التي هتكت ظلام العجز فينا » (ص ١٢٣) . الا ان المرء يعجب بعد انتهائه منها لهذا الاهداء . لقد كان غيفارا انسانا اتحدث فيه الفكرة بالعمل ، النظرية بالممارسة . كان ماركسيا بالممارسة ، لا بقراءة الكتب . كان يحرض الجماهير البائسة لتمسك زمام امورها بيدها ، ومن اجل ذلك مات . اما القصة المهداة اليه ، فهي تتحدث عن البطولة الفردية ، مذكرة بامجاد الماضي ، وشاطبة على الوعي السياسي والمطامح الاجتماعية .. الخ . تبدأ القصة بمقارنة بين بلاغ صادر عن دمشق والقاهرة وبغداد عن عمل فدائي بطولي ، يفجر فيه احدهم ، « سيد حجاب » ، نفسه لقتل جنود من العدو حاولوا اسره وهو يحمي انسحاب رفاقه ، وبلاغ صادر من عمان

(١) هذا التمييز (عصر الحريم) يشير بدون شك الى موقف متخلف من المرأة ، وان كان بالاشعور .

من رحلة الملك الى البلدان الامبريالية من اجل حل مشكلة الشرق الاوسط .
ثم يحكي الكاتب قصة هذا الفدائي . انه انسان متميز . طيلة حياته كان
يبحث عن هويته . لقد هجر المقاهي والمجسادات العقيمة والنظريات
الاستسلامية ليحمل السلاح ويستشهد .

على الرغم مما توحى به هذه القصة من دعوة الى النضال المسلح،
فانها تتضمن ما لا بد من التوقف عنده . ان الكاتب بدعوته الى السلاح، يزدرى
بالنظرية التي توجه السلاح ، فهو لا يفرق بينها وبين الكلمات التي تتفجر
لتقويض القصور او التي تبرر التخاذل بشتى الحجج العلمية ظاهريا . الا
ان هذا ليس ضروريا ، اذا لم يكن للصراع مع اسرائيل صيغة طبقية ، او
بالاحرى اذا كانت مشكلة الشعب العربي تنحصر بوجود الاحتلال . يقول
الكاتب :

« بغداد سقطت ، ثم فلسطين . ثم . . تشتت العرب . ها هم في
الشمال والجنوب والشرق والغرب يهوون تحت ضربات التتار الجدد »
(ص ١٣١) . من هذه الارضية تنطلق قصة الفداء ، وهي ارضية لم تطرح
الامور فيها بوجهها الصحيح . فهي تفسر التاريخ على انه اعادة لنفسه ، كما
سنرى ذلك في شعير علي كنعان . وهي ايضا تعتمد منظور صراع القوميات
في هذا التفسير . وهذا تشويه للتاريخ يؤدي طبعيا الى قول الكاتب : « مئة
مليون عربي هزموا بمليون صهيوني » (ص ١٣٣) . ان هذا الفهم لقضية
الصراع العربي الاسرائيلي فهم خاطيء ، يفصل عن الطابع الامبريالي لهذا
الصراع وعن معناه الطبقي .

ان المعطيات السابقة التي قادت قلم الكاتب ، ادت الى سيطرة افكار
البطولة الفردية ، وفروسية الصحراء ، وشجاعة العربي الجاهلي على القصص
المعنية هنا . ولئن كانت هذه المعطيات اوقعت الكاتب في خطأ فهم شاهين
في قصة الفهد ، وبالتالي عدم تمكنه من التوصل الى نظرية « حرب
الشعب » ، فانها قد عادت فاقعته في خطأ فهم « الفدائي » : « قال القائد
للفدائي الجديد : الفدائي قتيل حي . زمنه قصير ، ويحيا مع الصدفة في
اي منعطف . في دمه يحمل المستقبل ، لا ام له ولا ابن ولا زوجة . حيوان
بري ، لحافه كل سماء ، وارضه جميع الاراضي الموبوءة بالعبرانيين القتلة .
يبحث عنهم بحذر وتصميم ، وييده رشاش وقنبلة . دمه مباح . وقلبه من
حجر لا يلين . الفدائي يا سيد حجاب لا يعرف الفرح ولا مسرات الارض
الا وهو يضرب من اجل جميع المعجزة والمضطهدين على هذه الارض » .
(ص ١٣٦ - ١٣٧) .

الفدائي ، أذن ، ليس الإنسان العربي العادي الموجود حالياً . إنه
سوبرمان ، ينتمي الى فئة مختارة من الناس ، وليس يعقل أن تخرج تلك
الصورة من الطبقات التحتية في المجتمع . الفدائي لا يقرح ولا يحب !! عيباً ،
كيف يمكن للإنسان أن يحرر أرضاً لا يحبها ، وأن يحب أرضاً دون أناسها ،
أو دون أن يحب امرأة أو أي إنسان آخر ؟! (١) . ووفقاً لحيدر فإن هذا
السوبرمان يحارب بالنيابة عن العجزة والمضطهدين ، فلماذا لا يحارب هؤلاء
من أجل أنفسهم ؟! . إن هذا الإنسان المختار ليس سوى « العضو المنشود »
في طبقة بورجوازية مهللة ، هو أمنية البورجوازية في أوقات محنتها . وفي
البلدان الرأسمالية الصناعية ترافق هذا الاتجاه مع ظهور الفاشية .
هذه القومية المترجمة بالرومانسية في قصة « الشمس الساطعة »
تستمر على نحو أسوأ في قصة « الشاهد والجمعة الحزينة » ، التي
يصل النقد الذاتي فيها الى حد « المازوخية » ، والتي يعبر الكاتب فيها عن
قصوره وقصور طبقته البورجوازية الصغيرة ، - وهو ما رأيناه لدى علي
الجندي وما سوف نراه لدى علي كنعان ومحمد المافوط .

إنهاء الحرب التجأ (هو) الى المقبرة ، فقد تعلم منذ الصغر ، إن في
المقبرة أماناً . وهكذا قضى هناك خمسة أيام . وفجأة انتصب أمامه إنسان
وبيده سلاح . ويدور حديث بين الاثنين ، هذا مقطع منه :

« سألني : لماذا لا تملك سلاحاً ؟

قلت : لا أعرف كيف استعمل السلاح .

- لماذا ؟

- الله وقيصر والجند يحققون النصر .

- من قال لك ذلك ؟

- أبي ومعلم المدرسة والتاريخ » . (ص ٩٧) .

إن القصة حافلة بسيل من اللعنات المنسوبة على الحاكم والتاريخ
والأسرة والمدرسة . وهي وإن كانت محقة الى حد ما ، فهي في هذا الموضع
محاولة لتبرئة الذات من اثم الهزيمة . بذلك لا تخرج القصة عن إطار الموجة
العارمة التي اعقبت الهزيمة في الأدب العربي عامة ، وفي الشعر خاصة ،
ليس فقط في نغث المرارة عبر اللعن الشامل ، بل في تمجيد المقاتل تمجيدها

(١) منذ سنوات ، في اوان الهزيمة ، كان المعلق الاذاعي المعروف في صوت العرب ، أحمد
سعيد ، يقول : نهوت جبهة ويحيا الوطن . وكانت اذاعة اسرائيل ترد ساخرة : اذا متنا جميعاً ،
فماذا يبقى من الوطن ؟ .

« اعمى » ، مهما كان ذلك المقاتل ، وكيفما كان قتاله : « دهمني احساس بالوثوب باتجاه الجنود لاعانتهم وامرغ وجهي بأحديتهم الفبراء .. علنسي اتخلص من ذنبي. من عجزى المطرود » (ص ١٠٠ - ١٠١) وهكذا يستوي الجنود والفدائيون في نظر حيدر حيدر . الا يحمل كلاهما السلاح ؟ على ان الكاتب يمسح مفهوم الوطنية الى مجرد حمل سلاح دون اي شيء اخر ، فيقول : « واذا انتصب امامي انسان ويده سلاح قفز فرح وامان اجتاز الارض ونفسي معا : هو ذا الوطن ! » (ص ٩٦) .

اما في قصة « كابوس في نهر فائظ » فتصبح اعمال الدفاع عن الوطن اساطير وبطولات خارقة ، وفي ذلك ما فيه من تأثير سلبي على القارئ ، اذ تشعره بالعجز والقصور الطبيعي . وهذا مخالف للحقيقة والواقع . لقد عرفت معارك الخامس من حزيران على ندرتها وقصرها وقفات قتالية شجاعة ، كالحادثة التي ترويها القصة هنا ، فليس اسطورة ان جماعة صغيرة من قوات بكاملها على الجبهة قد صمدت وحيدة ، لم تهرب ولم تنسحب كيفيا كالاخرين . بل صدت الهجوم ساعات وساعات . لكن النظرة الرومانسية « المفجوعة بالهزيمة » جعلت من هذه البطولة الواقعية الرائعة عملا اسطوريا .



ان حيدر حيدر اديب ملتزم ولا شك بقضايا وطنه ومجتمعه . الا ان جملة عوامل مكونة لشخصيته قد اثرت في ادبه باتجاهات معينة ، اعاقته عن حمل الرسالة التي وضعها لنفسه . فهو ابن ريف لم ينضج فيه الصراع الطبقي ، هاجر فلم تستقبله المدينة بالترحاب . وهو ابن مجتمع مكبوت ، المرأة فيه موضوع جنس فحسب . ومع ذلك يجب التذكير ، بان المجموعة القصصية التي درسناها نشرت بعد الهزيمة بفترة قصيرة . ولا بد ان الكاتب في اعماله التالية قد تجاوز الكثير من عثراته النفسية والفكرية* . (صدر له فيما بعد الرعد ١٩٧٠ مجموعة قصص - الزمن الموحش رواية ١٩٧٣) .

ممدوح عدوان

« الثقافة الهدامة ، هي هذه التيارات الثقافية التي يعج بها وطننا وتهدف كلها الى : اولا : الایحاء بلا اهمية الواقع ، وربط المثقف بهجوم ميتافيزيقية ، في الوقت الذي يطرح فيه الواقع ، تحديات خطيرة تصل الى مرحلة تهديد المصير .

ثانيا : تشويه سمعة الالتزام ، من خلال التعالي على الجماهير ، واقتراض ان النقص كان فيها ، وفي سوء فهمها ..

ثالثا : محاولة تكريس « مركب نقص عربي » والایحاء باستحالة ظهور اية بادرة ايجابية ، ثقافية ، او نضالية من هذه الامة . وتحاول في هذا الميدان ، شطب التراث العربي ، بدل العودة اليه ، وهذا هو المطلوب تقييمه من جديد » .

« كنت في قرية متخلفة بعلاقاتها ، ومفاهيمها ، ووسائل انتاجها كاية قرية اخرى في الوطن العربي ، وكان الفطاء الظاهري الذي يلف علاقات الناس دينيا وبالتحديد طائفيا ، بدات احس بالنقمة على رجال الدين الذين يستغلون ايمان الناس وبساطتهم ، كيشروا على حسابهم ، لم انتبه مثلا في ذلك الحين لان الاقطاع لم يكن موجودا في قريننا » .

« .. واقول لنفسي لماذا لا ابدأ بالفرد بالانسان ، بفلاح اسمه فلان ، في قرية ما ، ليس لتطوير هذا الانسان - النواة - هو الضمانة الوحيدة لتطوير المجتمع ، بحيث يصبح قادرا على مواجهة التحديات » .

« خطر لي هذا السؤال : كيف يمكن ان اكتب شعرا ممتازا يفنيه الناس في قريننا مثل العتابة . انه مطمئح صعب بالتاكيد لكنني حريص على تحقيقه ، وان كنت على ثقة ان ما كتبت حتى الان ليس شعرا يمكن ان يفنيه طلبة الجامعات ، وارجو ان اتجاوز طلبة الجامعة واتطور حتى اصل الى

الفلاحين » .
« .. لا اريد ان اكون في القرية عاطلا عن العمل ، فانا بصراحة لم اعد
فلاحا قادرا على العمل كما هو معروف ، لقد تشوهت ، لم اصبح مدينا ، ولم
اعد فلاحا » ..

تنقيح شعر الجماهير - مقابلة مع ممدوح عدوان ، في :
الرأي ، العدد ٢ ، أيار ١٩٧٢ ، ص ٧٥ - ٧٩ .

((تلويحة الايدي المتعنة)) -

يبدأ ممدوح عدوان ديوانه « تلويحة الايدي المتعنة » (١) بـ « كلمة عاجلة الى القنيطرة » . كان من الافضل لو وفر كلمته الى احدى صديقاته . انه يتحدث عن مدينة القنيطرة ، كما لو انه يخاطب امرأة حبيبة قضت . ولهذا فان المقدمة تفيدنا في زيادة معرفتنا عن رأي الشاعر بالمرأة او موقفه منها .

في ديوان ممدوح هذه المحاور الاربعة الرئيسية التي تؤلف كلا واحدا :

- ١ - البداوة والاسلام
- ٢ - الفارس او الزعيم .
- ٣ - هزيمة البورجوازية الصغيرة والعمل الفدائي .
- ٤ - الشاعر والمرأة .

البداوة والاسلام

ان اية مطالعة للديوان ، مهما تكن عابرة ، لا بد ان يلفتها هذا الحشد الهائل من المفردات والصور والقصص الجاهلية والاسلامية . ولا نبالغ ، اذا قلنا ، انه لا تمر صفحة من الديوان لا تقرأ فيها احدى المفردات البدوية المعروفة : فارس ، سيف ، رمح ، حصان ، صحراء او رمال ، قافلة ، سراب . . . الامر الذي يفدو معه حصر الامثلة بمبالغة مفرطة فسي التدقيق . فلنستأنس بهذا الفيض من خيض ، واي فيض !!

صار الشارع اضيق من حد السيف (ص ١٨)
يا مهرا يجفل من وقع حوافره (ص ٢٥)
تساقط الفرسان صرعى كي يرحبوا بالضييف (ص ٢٩) .
وكان الوعد ان القالك في الصحراء (ص ٣٧) .
الحزن كالرماد ، كالرماح ، كالرمال الناعمة (ص ٧٩) .
فالشاعر ، كما يبدو ، ذو اطلاع جيد على الادب والتاريخ العربيين في

(١) منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٠ .

الجاهلية وصدر الاسلام . ولهذا اهميته في تحديد القاموس الشعري للشاعر الذي يستفيد من معرفته هذه في عمليات اسقاط التاريخ على الحاضر . ومع ذلك ، فكما يقول المثل ، « لا دخان بلا نار » ، فاشكل - في الاحوال العادية - دليل على المضمون . وهنا ، في ديوان ممدوح عدوان ، ظلال واسعة ، وكثيفة في احيان كثيرة ، للقيم الجاهلية والاسلامية .

هنا ايضا نضطر ، بسبب كثرة الشواهد ، ان نكتفي بالقليل الدال . ففي بداية قصيدة « تنويه » يعبر الكاتب عن فضيلة حسن الضيافة . وكذلك في نهاية « ثلاث قصائد صعبة » التي يتدونها ذاكرا وطن الشاعر والمنسي (رائعة القضية الثائرة تتسلل) ، ومقدسا العذرية التي يعود اليها في نهاية « المومس » ، حيث الاخوة في الرضاعة ايضا . وفي قصيدتي « صراخ في الحلبة الفارغة » و « تاويحة الايدي المتعبة » نخوة الفرسان التي تثيرها النساء :

وانا لا امرأة تحنني ؟

لا ادري ماذا افعل

اتكور خلف الطعنات

أمرغ نفسي .. أتململ (ص ١١)

كل ذلك ضمن مفهوم الفروسية العربية الشهير ، وهو مفهوم اقطاعي وقبلي ، يتضمن انشجاعة والمروءة والوفاء والدود عن العرض وامثالها مما يزخر به الديوان .

والشاعر يقتبس الكثير من الاقوال والحوادث التاريخية العربية ، محورا او مسقطا ايها ، معيدا تصويرها من منطلق عصري ، محاولا اقامة وشيجة مجدية بين الماضي والحاضر . اما الاقوال المقتبسة فمنها عبارات تاريخية شهيرة ، كما في قوله : « اننا لا نخاف السلخ بعد الذبح » (ص ٧٠) في قصيدة « رسالة الى اسماء بنت ابي بكر » ، وهي عبارة مأخوذة من خطاب اسماء الى ابنها عبدالله بن الزبير ، حين جاء مستشيرا في تصديه للحجاج بن يوسف الثقفي ، معلنا خشيته من ان يمثل الحجاج بجثته بعد ان يقتله . وفي قصيدة « خارجي قبل الاوان » يأخذ الشاعر قولاً معروفاً لعلي بن ابي طالب ، فيصوغه على النحو التالي :

كل باب تتوخاه الى الجنة

قد يفضي الى باب جهنم (ص ٦٤ - ٦٥)

والديوان مليء بالحوادث التاريخية الجاهلية والاسلامية ، ذات العبرة لبلادنا وشعبنا في الوقت الحاضر . من ذلك حرب الردة ومسيلمة الكذاب

وقصة « قميص عثمان » في « ثلاث قصائد صعبة » وفي القصيدة نفسها ذكر لحروب علي والزير ومعاوية للدلالة على الهوة بين القيادة والمواطن العادي . ويعيد الشاعر علينا في قصيدة « واتكأ على رمحه » قصة « الحر والقر » بين علي وجماعته . وفي قصيدة « الدوار » ثمة تلميح للحسين وكرلاء . وقد خصص الشاعر في ديوانه قصيدة للعبد وحشي الذي قتل حمزة بن عبد المطلب ، وأخرى للخطيئة ، وثالثة لعلي والخوارج و . . أما في قصيدة « السفر والميلاد » فنمر بتاريخ حافل للبطل العربي الميت ، المبعوث دائما ، ابتداء بالمسيح وانتهاء بصلاح الدين الايوبي في فلسطين .

فممدوح عدوان ينهل من التاريخ العربي ، كما وصل إلينا ، يقف امام هذا التراث وقفة مريد يقتدي به . لكنه احيانا يعطيه صبغة اجتماعية غير واردة ولا مألوفة في النظرة التقليدية او الرسمية . ففي قصيدة « يوميات الخطيئة » يكشف الشاعر عن الوجه الاخر للخطيئة ، الوجه المحجوب لهذا الشاعر المخضرم الفقير الجريء . لقد قدمت كتب الادب الشاعر الخطيئة كومة من فساد : لا اخلاق له ، مارق من الدين ، سليط للسان . . الخ . ونذر ان رأينا من ينقب عن عناصر مأساة الخطيئة بعلمية وعمق ، فإلتفت الى الوضع المعيشي الذي يحياه هذا الانسان المعيل . لقد اتخذ الخطيئة من الشعر حقا اداة للتكسب ، ولكن الى متى سنظل ننظر اليه - او من مثله - نظرة احتقار او اعجاب طفولي بالدهاء ، غافلين عن الوضع الطبقي والاحوال المعيشية والعلاقات الاجتماعية الانتاجية والسياسية التي كانت تحيط بالشاعر الانسان ، فتؤثر في تكوينه وسلوكه ؟ . اما عدوان فيقول في هذا المعرض :

حين يضع الخبز بين الله والناس
وحينما تنقر في القلب مناقير الصغار
وتشتكي من جوعها القاسي
تخاف ان تلقي بك الايام والطوى
من كف نخاس لنخاس (ص ٥٣)

في هذه الابيات قيمة من « يوميات الخطيئة » ، والتي يمكن للمرء ان يعممها على المثقف الذي لا مهنة له ولا مورد سوى الكلمة ، فيصبح بها عبدا في سوق الكلمات . ولكن ، ما هو المخرج ؟ هل يكفي التعبير ؟ . ويمائل نجاح الشاعر في هذه القصيدة ما كان له في قصيدة « سقطت وحشي » ، قاتل حمزة عم المطلب وسيد الشهداء . ففي هذه القصيدة يستبطن الشاعر دخيلة القاتل ، ويلتفت بانسانية وموضوعية الى دافع

وحشي الاساسي في القتل . كان وحشي عبدا فقيرا ، لا ناقة له ولا جمل
في قتال الاسياد . ولقد استجاب لرغبة سيده ، املا في الحرية . وها هو
الآن ملاحق بذنبه ، لكنه لم يعد يتحمل هذا الشعور بالذنب .

هذا الموقف الجديد من ممدوح ازاء وحشي وانحطية ، لا يستمر عبر
تعامله مع التاريخ العربي . فموقفه من الفروسية والزعامة لا يختلف عن
نظرة البدوي بكثير . واذا كان البدوي يعيش نظاما تخرج عنه فضائل
معينة هي اخلاق الفروسية ، فان عدوان يعيش في مجتمع لا يمكن ان يقال
عنه انه قبلي ، بل هو قد تجاوز النظام الارستقراطي ، وبالتالي فانه قد
تجاوز اخلاق الفروسية بهذا المقدار او ذاك .

لنر مثلا قصيدة « وانكأ على رمحه » : المقاتلون مهزومون ، خونة .
الفارس وحده الضحية ، وحده يقاوم . وممدوح الشاعر في انقصيدة ، ظل
الفارس ، وحده صوت النذير والايجاب . حتى الامل بالخلاص ، معلق
ببقايا الفارس القتييل :

« نخاف ان مضى او انكفا

ان نجمه هوى او انطفأ

نخاف ان نضل عن دروبه (ص ٣٥)

ولنر ايضا قصيدة « مصطفي البدوي » . ان ممدوح يلعن الزمان
الذي جعل هذا الشاعر العجوز ، يعلل الايام بين المقهى والشارع والحانة
والاقبية ، بانتظار موت مأساوي . ولم ينتبه الشاعر الى ان هذا البدوي هو
« دنيكيشوت عربي » ذهب زمانه مع ذهاب النظام العشائري او الاقطاعي .
ان هذا التركيز على فكرة الزعامة او البطولة ، افضت الى - كما
نتجت عن - فكرة التفرد في شعر ممدوح عامة وفي هذا الديوان خاصة .
هو فرداني ، و« الانا » تتضخم لديه على نحو خطير :

سأظل وحيدا في الحلبه (تنويه ، ص ١٨ و ١٩)

انا ادراكم بالقهر (تنويه ، ص ٢٠)

وحدي القتييل في صفين (ثلاث قصائد صعبة ، ص ٢٨)

وحدي بحثت عنك يا سيفا بلا ذراع (غزل دمشقي ، ص ٨٦)

انا اعرف ان الطفل ابن حرام وقبيح (ابن حرام ، ص ١٠٥)

وانا اعرف ان الرعد يولّد في بطن الارض كما (المومس ، ص ١١٨)

ولدا انهض وحدي

بين آلاف الدمى المتكئة (وتخضر المقابر ، ص ١٦٢)

ان هذه الشواهد ، وامثالها كثير في الديوان ، تذكرنا بالشعر العربي الجاهلي المعروف بالفخر والاعتزاز بالنفس . اما ابطال ممدوح عدوان فهم في هذا الديوان ، كما في رواية « الابتر » ، ومسرحية المخاض ، وغيرهما من اعمال الشاعر ، متوحدون .

وهكذا فان ذكر الفقر في قصيدتي الشاعر عن وحشي والخطيئة مثلا لم يكن اكثر من اعادة اعتبار لاهذين الرجلين المتفردين ، قلم يكن نابعا من فهم عام للتاريخ كتاريخ صراع الفقراء ضد مستعبدتهم . ممدوح عدوان ، وشبيهه به هنا محمد المافوط وعلي كنعان وغيرهما من الشعراء القوميين في سورية ، يفهم التاريخ فهما سكونيا . انه يفهمه على انه تاريخ الفارس العربي الذي يموت ، ثم يبعث ليموت .. وهكذا . وفي كل ميتة او بعث تموت او تحيا الشخصية العربية . وفضل شاهد على ذلك نراه في قصيدة « سفر الدم والميلاد » التي يبدو فيها البطل العربي المجرد بهيئة نبي او قائد او فارس .. حول هذا البطل ، ثمة الجماهير التي تظهر كرعاع يتبعون البطل العربي ، ويطعنونه في الظهر ، ليبكوه من ثم .

تبدأ القصيدة بالمسيح وتنتقل منه الى ابطال كثر معروفين بالاسم وغير معروفين :

على خشب الصليب قضيت محنيا (ص ١٦٧)
وفي الصحراء عدت تموت منفيا (ص ١٦٧) - ابو ذر الففاري ؟
رايتهم

وقد حملوا الى قصر الخليفة رأسك المقطوع (ص ١٦٨ - ١٦٩)

ففي بغداد بين جنود هولاء

سقطت وما درى احد من المصروع (ص ١٧١)

الى اخره ، ليقول بعدئذ ان هذا انفارس قد قتل في بغداد على يد المغول ، وقتله الصليبيون في القدس ، واليوم عاد الخصم فسي شخص اليهودي ، الا ان صلاح الدين - واحسرة الشاعر ! - لم يرجع .
هكذا يعيد ممدوح عدوان عرض عقيدة تقمص الارواح . ولكن ، ماذا كان من الجماهير ؟

لقد كانت مذ كان هذا البطل . وتاريخها هو تاريخ سلبية رهيبة . انها تخاله ، ثم تبكيه ، وفي كل الاحوال لا تقوم باي شيء في سبيله :

ولكننا صممتنا عنك ، اغلقنا نوافدنا

فتحننا ما اخترنا من جرار الدمع للضراء

.....

عفونا هاربين من العذاب المر والمذكرى (ص ١٧٣)
هذا هو مفهوم الجماهير لدى الشاعر . البطل العربي يموت في سبيلهم
مثل المسيح ومثل الحسين الذي قام بانتفاضته ، وهو عارف انه مخفق لا
محالة . . لقد اراد تحريك النفوس الخاملة . اما هم فيرونه ميتا لا محالة ،
ويعتقدون انه قضى دون رجعة ، لكنه يعود اليهم . فالجماهير لدى عدوان
« رعا » . اما الماركسيون فيرون ان الجماهير هي التي تصنع التاريخ ،
وهي التي تصنع البطل ايضا .

في قصيدة « خارجي قبل الاوان » نحن امام بطلين : علي بن ابي طالب
واحد جنده الكبار . ونحن امام موقف يوهم بتغيير الشاعر لنظرته للقائد ،
اذ يهاجم هذا « الخارجي قبل الاوان » عليا هجوما عنيفا . الا ان هذا
الهجوم يفضح الاهمية الكبيرة التي يعطيها الكاتب للقائد ، اهمية تفوق قدرة
علي بن ابي طالب نفسه . فبالنسبة له ، كان يكفي ان ينزل علي من صومعته
ويحمل السيف ويدعو للجهاد ، حتى تزول المحنة :

قلت : « مولاى اما قلت لنا : ان الجهاد - »

قطع الحاجب بالسيف النداء !

وعلي صامت لا يتكلم

حمل الحاجب صوتي في اناء

وعلي صامت لا يتكلم

ولذا أعطيت سيفي لابن ملجم (ص ٦٦ - ٦٧) .

لقد اساء ممدوح عدوان الى التاريخ مرتين . فعلي اولا لم يقنع في
الصومعة ، بل انصرف بعد معركة صفين ولعبة التحكيم وظهور الخوارج
الى اعادة تنظيم الصفوف والتحضير لاستئناف القتال ، وفي نهاية هذه المرحلة
قتل علي يد ابن ملجم (١) . ومن جهة ثانية ، الخوارج لم يقتلوا عليا لانه
تخاذل في قتال معاوية ، بل لخلافات عقائدية كبيرة ، لم تعد تشويها
ممكنة الا بالسيف . وطبعاً ككل قصائده التاريخية ، لم يكتب ممدوح
عدوان هذه القصيدة لمجرد ان يعيد علينا دروس التاريخ ، بل هو يسخر
هذه الحوادث التاريخية في سبيل مشكلات حاضرة . ومع ذلك ، هذه الغاية
لا تبرر تشويبه التاريخ .

من ناحية اخرى ، وهذا هو الاهم ، يثير الشاعر دور الظروف
الاجتماعية والاقتصادية آنئذ . ففي فترة جي المكاسب بعد قتل كسرى

(١) انظر كتاب « اليمين واليسار في الاسلام » لاحمد عباس صالح .

ودحر قيصر ، في فترة شراء الضمائر من قبل معاوية وحزبه ، مع التمسك
المتزم بتعاليم الاسلام من قبل علي وصحبه ، ومع غموض التقسيم الطبقي
للمجتمع العربي . . في ظروف كهذه كانت الغلبة لانصار اقامة امبراطورية
عربية على النقاض الامبراطورية الساسانية والبيزنطية .

هزيمة البورجوازية الصغيرة والعمل النقابي

قلنا ، ان ممدوح عدوان ، وبشكل ما ، يريد عبر التاريخ الوصول الى
الحاضر . من هذا الفهم نجد ان قصيدة « خارجي قبل الأوان » هي احتجاج
من نصير على قيادته ، لانها بدأت الثورة ، ثم توقفت في منتصف الطريق .
وانا ما عدت اعلم
فيم اهرقنا دمانا
ووقفنا في الطريق ؟!

وتركنا نسوة الحبي على الدرب رقيق (ص ٦٦) .

من هي هذه القيادة ؟ - انها قيادة البورجوازية الصغيرة (انذاك) التي
تصدت للقيام بمهام حركة التحرر الوطني . اما النتيجة فكانت هزيمة
الخامس من حزيران . وممدوح عدوان يتصدى لهذا الحدث الهام في
التاريخ الحديث لسورية والوطن العربي .

وثمة شعراء كثر عرضوا للخامس من حزيران خلال السنوات التي
تلت الهزيمة . ولكن ، هل العبرة في العدد ام في الموقف الشعري من هذه
المسألة المصيرية ؟! كم من شاعر بكى واستبكى ، وأكد لنا ان هناك امة
عربية تعيش منذ الازل ، تكون مرة منتصرة (قاهرة لسواها من الامم) وتكون
في اخرى مدحورة ؟! كم من شاعر وكاتب انكر الاسباب الحقيقية التي
ادت - وتؤدي كلما توافرت - الى ما كان ، او هو غفل او عي عنها ؟!

في قصيدة « رسالة الى اسماء بنت ابي بكر » يقدم لنا ممدوح
اسباب الهزيمة : انه الجبن ، ضعف العزيمة ، قبول الدل . . وانه الوضع
اللانساني الذي يفرضه الحاكم فيلقن الجماهير العبودية . انه ذنب
الحاكم الذي يصم عن نداءاتها :

نخاف ان يكون من اصول لعبة القتال

ان تلتقي عينك في عيني عدوك

للحرب ، سيدي ، خصال

فعلّمونا ، مرة ،

كيف نلاقي اعيان الرجال (ص ٧١)

وفي القصيد عدا ذلك اداة مازوخية للذات المستسلمة . الم ترج
في الشعر بعد حزيران موضة « تعذيب الذات » ؟ وهل سياسيات نزار
قباني بعيدة عنا في ذلك ؟ وفي قصيدة اسماء ايضا اداة للجميع الى جانب
اداة الذات : العابرين في الطريق والجالسين في المقاهي ، زبن الحانات
والبقاء (انظر ص ٧٥) .

ان ممدوح لم يدرك سبب الهزيمة . فالجبن والتخاذل والجهل بفنون
القتال ليست اسبابا كافية ، بل هي افرازات السبب الحقيقي ، الذي يتعلق
بالطبقة القائدة للبلد وقت الحرب . فاذا كانت هناك هوة واسعة بين
القيادة والجماهير ، واذا كان العاملون هم الفقراء والمضطهدون ، واذا لم
تكن مقدرات الشعب بيده ، فعن ماذا سيقاقل ؟! عن مصالح بورجوازية
الدولة ؟!

ان الشاعر شديد الانفعال للهزيمة ، وهو لذلك يدين قيادته ، ولكنه يدين
ايضا الدين لم يدافعوا عنه وعن طبقته ، بل تتساوى مسؤولية الجميع .
ويسبب قصوره الذاتي النابع من قصور طبقته او فئته الاجتماعية يدين
نفسه ، ولكن ليس دائما . وادانة الجميع بحد ذاتها هي بشكل ما
تبرير للذات وتضييع للمسؤولية . . لنر ذلك في قصيدة اخرى هي :

« ثلاث قصائد صعبة » حيث فضح الثروة العاجزة التي تنمو زمن
الهزائم ، ويتصدى من ثم للنقيض والبديل : الكلمات الصعبة ذات الاثر
الاجباي الفعال :

والكلمات الصعبة قصر سنمأر

تقتل ، بعد صناعتها ، الصانع

تقتل من يخفيها . .

من يحملها . . من تحمل له (ص ٢٤)

من هذين النقيضين (الكلمة الفاعلة والكلمة السلبية) ينتقل الشاعر
الى البضاعة التي تروج في زمن الهزائم : المزاودات والتبريرات ، انتشار
الانتهازية وضياع الحقيقة . تصبح القضية الوطنية كقميص عثمان (١) .

(١) نود الاشارة هنا الى ان تشبيه القضية الوطنية بقميص عثمان غير محق ، لان عثمان
هو اول من جاد عن الطريق الذي رسمه الرسول وخليفته ابو بكر وعمر ، فوزع المناصب على
اقربائه من المكيين وتصرف ببيت المال كانه ملكه الخاص ، وخلق الاصوات المطالبة بالعبدل
والساواة من امثال ابي ذر الغفاري . الم يقل ذلك عدوان نفسه في مسرحية « لماذا تركت
السيف » ؟ . يبدو لنا ان الشاعر تهمه الصورة فقط ، ولكن الصورة ايضا تعبر عن
فكر معين ! وتنضح بايديولوجيا معينة .

الجميع يرفعونه ، وكلهم « مسليمة » الكذاب . ووسط هذا كله ، ماذا يبغى الشاعر؟ انه لم يجد اخيرا غير الصوت - الامل (على ضعفه) ، والذي صورده بالمهر ، وبالبديوي القادم من الصحراء ، وبه شخصيا .

ان الكاتب يتجاهل وجود طبقات في المجتمع ، بعضها يسود على الآخر ويمتص دمه . ولكن ، ليس التقسيم والتفاوت الطبقيين هو عملية تثبيت لهما ؟ اما اشاعة المسؤولية على الجميع فانها تفضي الى الفناء المسؤولية ، سواء اكانت مقصودة ام لا . ان هذه الادبولوجيا هي التي قادت الشاعر في اخر الامر الى تصوير الصراع داخل الوطن ، تاريخيا وحاليا ، بأنه صراع الاشقاء من اجل ضيف ، والضيف يريد سيفه لقتل انطرفين ؟ اهذا هو حقا صراع « الاخوة » العرب ؟!

في قصيدة « ابن حرام » يخاطب ابن الطبقة الدنيا - السدي تقمصه الشاعر - ابناء الطبقات العليا بصدد الطفل الذي رموه بباب داره ، متخلصين منه ، رامين بالبلوى للقبو وساكن القبو . الرموز الجانبية في هذه القصيدة جد واضحة : القبو ، الطوابق العليا . اما الرمز المحوري فيهما (ابن حرام) فهو يستحق وقفة متأنية .

ان « ابن حرام » يعطي بادىء ذي بدء معنى اللاشرعية - وهو منطلق رجعي لاستخدام الرمز ، لانه يتضمن الحكم المسبق على الطفل « غير الزواجي » ، ولانه حكم على ممارسة الجنس دون « طابو » (اي « صك زواج ») . هنا ايضا ، كما في استعمال تعبير « قميص عثمان » ، لا يهتم الشاعر للشكل الذي يستخدمه للتعبير عن فكرة ما . وهذا طبعاً تضحية بالبدأ في سبيل الفن - هو Conterrevolution

ابن الحرام المسوخ هذا هو وايد ضحكات النسوة ، ورنين الافداح ، وعربدة السكر ، وهمسات النسوة . هو ، اذن ، وليد الحياة الماضية ، اللامبالية واللامسؤولية للطبقة العليا في المجتمع . من هذه العلاقات الثلاثة (اللاشرعية ، المسخ ، اللهو واللامبالاة) يمكن التكهن بأن « ابن حرام » يرمز الى الصلة الهجينة التي تحاول الطبقات الفوقية اقامتها مع الطبقات التحتية . وقد يرمز الى عمالة الطبقة العليا مع الامبريالية ، ونتيجة هذه العمالة تتحملها الطبقة الدنيا . وربما يرمز اخيرا الى « الهزيمة » والوضع الذي آلت اليه القضية الوطنية .

في بداية القصيدة يسأل الشاعر عن القى الطفل ببابه . غير ان سؤاله وصراخه يضيعان هباء بين متجاهل ، او أصم ، او متسل بالسماع يستعيد الصوت . . ويؤكد الشاعر ان هذا الطفل هو ابن الطبقات العليا ، بالرغم من

انكارها له . والشاعر هو الآخر لا يريد هذا المخلوق ، لانه يمثله ويؤرقه . وفي النهاية يحذرهم بان مخلوقهم سينمو ، وسيتعرف الى اهله ، ويصل الى تفاعلية مشرقة :

هذا الطفل سينمو رغم تشاغلکم

وسينمو حقدا في قلبي حين اخاطبکم

وسيصبح سيفا في كفي حين اهاجمکم ! (ص ١٠٨) .

على الرغم من هذه القصيدة ، والشذرات الشعرية القليلة عن الفقر والفقراء ، فان هاجس ممدوح الاول ليس المسألة الطبقيّة او الاجتماعيّة . انه المسألة الوطنيّة دون منازع . الرمز والاحاطة به صورة اناس دمشق اللاهين ، المتواكبين ، الذين يأكلهم اتوجس والرعب اكلا . الجماهير في هذه القصيدة هي مرة أخرى مجذبة ، اصابتها العمى عما حل بدمشق . اما الفاعل اوحيد فهو - كالعادة ايضا - الشاعر ، حبيب دمشق المخلص . ولكن سوء حظ الحبيبين معا يتجلى في اداة الشاعر للكفاح من اجل حبيبته : ان هذه الاداة ليست سوى السؤال والندب .

تتكرر صورة الجماهير الواقعة الخائفة في قصيدة اخرى هي « لعبة الشارات الضوئية » ، فنقرأ : « ارقب هذا الجمع اواقف » (ص ٩٦) ، « ارقب من ركني هذا الجمع الخائف » (ص ٩٨) . ان القلق في هذه القصيدة يأكل اعصاب اناس عبر دروب الامة الراقفة . صفارة الشرطي وحدها تحقق الانصياع المطلق . اما الشاعر هنا فهو تارة شجاع ، واخرى يائس خائب . الا انه في النهاية يتحدى الشرطي ، يتحداه ويقول : لا . - دائما تجابهنا فردية الشاعر ، وسلبية الجمهور . فلو ان الشاعر تقمص في هذه القصيدة او في سواها ضمير الجماهير او ضمير المستقبل ، لجاءتفاعله او ادعاؤه مبررا . اما فيما نقرأ في هذا الديوان ، فان الامر ينقلب نضخما مرصيا للانا الشعرية .

هذا الاعتبار اللاثوري لدور الفرد ، وللذات بالتحديد ، وهذه النظرة اللاثورية للجماهير تتحد مع التأثيرات بالبداوة وامجاد العروبة ، لتقودا ممدوح عدوان الى موقف محدد من « الفدائي » . ان العمل الفدائي العربي بطبيعته يعتمد على الفردية بشكل ما الى حد كبير ، ولكن فرديته تنضبط بارتباط المناضل بمنظمة ثورية . وبالطبع ، العمل الفدائي مسألة اخرى غير القتال عبر حرب التحرير الشعبية التي تصهر النزعة الفردية في روح الثورة الجماعية ، لانها لا تقوم على سواعد نخبة مختارة ، بل على كواهل جماهير الشعب . فكيف يبدو « الفدائي » عند ممدوح ؟

في قصيدة « استكشاث عربية » : غيفارا مات ، ولعبة النرد على قدم وساق ، كان شيئا لم يكن . وفي القصيدة ايضا : المذباغ ، محطة « صوت العرب » بالذات ، يقدم برنامج « كفاح العرب » . فنستمع من جديد الى اسطوانة تخاذل العرب ، والنضال على منصة الامم المتحدة ، والانتصارات المزيفة ، واجترار انتصارات الفيتناميين والكوريين والكوبيين والزئوج ... وتأتي خاتمة مرحلية لهذا المقطع : امجاد .. يا عرب .. امجاد .

وبمقدار ما تقترب هذه القصيدة من الجمهور العادي ، الذي يعلن الشاعر انه يكتب له ويخطبه (١) وذلك عبر الكلمة السهلة ، والصورة القريبة ، بمقدار ما تبتعد عن حقيقة هذا الجمهور . اذ ، من الذي يناضل على منصة الامم المتحدة ، ويروج لمخدر الانتصارات العالمية ، ويسكت على دمايل الداخل ؟ الجماهير ام الطبقة الحاكمة ؟ الذين يلعبون النرد ام الذين يدفعونهم بالبطالة الذهنية ، وان لم يكن بالبطالة الجسمية ، الى المقاهي والتسكع والاحاديث الفارغة ؟!

بعدئذ ينتقل الشاعر الى رسم البديل لهذه السلبية القاتلة . وها هو الفدائي خير بديل :

قاتل حتى ظل دونما ذخيرة
مدافعا عن قرية صغيرة
احبها
...

وما رأى من قبل فيها حجرا (ص ١٤٠ - ١٤١)
انه وحيد في نضاله ، يقاتل حتى النيشة الاخيرة ، في سبيل قرية لا يعرفها . كم هو انسان ناكر للذات ، ممتاز ومتميز ! انه اشبه بسوبرمان (نيتشه) ، مثالي قد لا نجده الا في خيال ممدوح عدوان . ولا شك ان فدائيا من هذا النوع لا يخلق قيتنام ثانية ولا كوبا ولا روسيا السوفييتية ، بل ولا بوليفيا غيفارا .

ونلتقي بالفدائي المطعون في ظهره والجماهير العاجزة ازاء الخيانة ، والخزينة لاجلها ، وذلك في قصيدة اخرى هي « الدوار » . ان الجرح قاتل ، والشاعر مدهول لحال الناس ، يتساءل عما حل بهم . ولكن الجواب مخيب (بالنسبة لنا على الاقل) :

(١) كما ورد في مقابلة مع الشاعر ، في : « الراي » ، العدد ٢ ، ايار ١٩٧٢ ، ص

ما كل ما تعرفه يصلح ان يقال (ص ١٤٨) .

يتكرر التشخيص النسوي في عدة قصائد : غزل دمشقي، المومس ، صراخ في الحلبة الفارغة ، تلويحة الايدي المتعبة .. كما نراه في مقدمة الديوان « كلمات عاجلة الى القنيطرة » .

المقدمة هي - كما ذكرنا في البداية - اشبه ما تكون بكلمات محب مراهق فقد حبيبته . لقد اكتشف بعد فقدانها او موتها فجأة انه متعلق بها ، ولا يستطيع العيش بدونها . لذلك نراه حائقا على نفسه ، رافضا لكل النساء الاخرى .. يلهي ليل نهار باسمها . ان الشاعر يعبر عن هذا الموقف وهذه العواطف بكلمات مشحونة بروح شعرية عالية ، تكشف عن رومانسية كثر ما نجح الشاعر في اخفائها .

في هذه المقدمة يهاجم الشاعر - كما رأينا في قصائد الديوان - الآخرين ، الذين « لا يبدو عليهم أنهم فقدوا أرضا او وطنًا او مدنا » . فيقول لحبيبته القنيطرة :

« ظلي بكرا وارفضيهم حتى لو انتهك العدو . انا انتظرك » (ص ١٣ - ١٤) . لقد كان هؤلاء الناس حياته ومستقبله ، ثم يقول : « واكتشف انك شرفي . وحين ينتهك العدو ولا تتأثر حياتي سأرميها كعقب لفاقة » (ص ١٥) . - هذه الكلمات تنم عن بعض قيم الشاعر بخصوص المرأة والجنس . فالبكارة فضيلة (١) ، وفرض البكارة عار كاحتلال الغريب للوطن . والمرأة هي شرف الرجل . هكذا ، كما كان اجدادنا العرب في الجاهلية والاسلام وعصور الانحطاط يعتقدون ويشعرون .

ان موقف الشاعر من المرأة يماثل موقف الفرسان (النموذجيين) ، كما عرفتهم - على ذمة المؤرخين - العصور الوسطى في المجتمعات الاقطاعية العربية والاوربية : التهذيب واللباقة والاحترام الزائد والاستعداد التلقائي لحمايتها ، ذلك المخلوق الرقيق الضعيف الجميل . هذا ما يظهر في قوله مشيرا الى اولئك المتلهين عن مصير القنيطرة : « سيميتونني غيظا . اتعرفين كيف انتقم لنفسي منهم ؟ صرت لا اتخلى للسيدات عن مكاني في الباص . احس بارتياح كبير وانا جالس والمرأة تترنج في الباص » (ص ١٥) - في قصيدة «تلويحة الايدي المتعبة» يجسد الشاعر في شخص مخاطبته الحبيبة فلسطين والامة المقهورة ، وفيها ينسخ من جديد لوحة السلب العام

(١) ما سنذكره هنا نراه بشكل اوضح في رواية ممنوح عدوان « الابتر » .

والإيجاب المتفرد . ان الحبيبة (الوطن) تقف وحيدة ، والموت يتربص بها ،
كل ابنائها انصرفوا عنها . وهي تنظر الى الشاعر ، تلوح له . لكنه يغمض
الطرف ويتجاهل التلويح . لقد ماتت المروءة في نفوس الابناء :
فلحت

وكننت ناشرة قميصك ،

كي تثيري نخوة الفرسان (ص ٤١)

هكذا كانت المرأة الفاضلة في غزوات الجاهلية والاسلام ، تحت الرجال
على القتال . والرجال الافاضل هم الذين يستجيبون لنداءات النساء ! .
اما في قصيدة « الصراع في الحلبة الفارغة » فهو يجسد في ذات
الصدر الاخضر القضية التي يتصارع حولها الفرسان ، وبينهم الشاعر الذي
لم يعلمه احد القتال (١) . هنا ايضا يتحدث الشاعر عن الدساء اللواتي يثرن
النخوة في نفوس الفرسان .

وفي قصيدة « المومس » ايضا تفدو القضية الوطنية سلعة بيد تجار
السياسة كالومس . ويعبر الشاعر عن تمنيه العاجز في النهاية .

واعزي جيراني القرباء

بحديث تنقله الجارة للجارة :

« ستعودين الينا طاهرة عذراء

وتكون الاشواق المندورة

في لقياك بكاره » (ص ١١٩)

لا شك ان الرمز في هذه القصيدة معبر ، وتقدمي في نفس الوقت .
لكن الصورة الفنية ليست موفقة ولا تقدمية . فليس نقيض المومس هو
العذراء ، بل المرأة المتحررة ، الند للرجل ، التي لا تباع ولا تشرى باي ثمن ! .

اعتمادا على دراستنا هذه لديوان ممدوح عدوان « تلويحة الايدي
المتعبة » (واطلعنا على اعماله الاخرى مثل « الأبتَر » ، « المخاض » ، « كيف
تركت السيف » و « محاكمة الرجل الذي لم يحارب ») يمكننا القول ان
الشاعر قومي ، تحتل القضية الوطنية مكان الصدارة في ادبه . وهو
مأخوذ بأمجاد العروبة وبشخصية الفارس العربي ، ويريد لها الان ان تبعث
من جديد . تؤله الهزيمة الماعميقة ، فيطالب ، ويصرخ ، ويشتم .. من اجل
محو هذا العار . ويظن ان ذلك يتم بقيم المجتمع العربي القديم . وهذا
يتناسب مع فهمه السكوني ، للتاريخ . ولان ممدوح عدوان هنا ليس ماديا
جدليا ، فهو لم يفهم الهزيمة وما عرف اسبابها . لكنه انسجما مع انتمائه
الطبقي يبرر للبورجوازية الصغيرة هزيمتها ، فيعمم المسؤولية ، وان كان يلوم
القيادة اكثر من الجماهير .

علي كنعان

في ديوان « انهار من زبد »

« بدأت العلاقة بيني وبين الشعر في انتاسعه من عمري - علي ما اذكر - بعد ان ختمت القرآن وامرت بحفظ المقطوعات الشعرية لالقائها في السهرات امام الضيوف ! »
« تشغلني قضيتان اساسيتان : العدالة الاجتماعية . . والحزبية ، ان شئت مظاهر الظلم الاجتماعي تثيرني بجزئياتها الصغيرة وتملأني حقدا . . فلا اجد عزاء او املًا في غير الكتابة او المطالعة . ومع ايماني بان السير بحزم في ضوء الفكر التقدمي يستطيع ان يقضي على هذا الظلم ، الا ان الخطر يكمن في ان تتولى حمل المشاعل وتحريك الخيوط في هذه المسيرة طبقة من الموظفين والمستوظفين الذين يعرفون جيدا من اين تؤكل الكتف ، والذين تقضي مصالحهم ان يحافظوا على امراض الواقع ويزيدونها تعقيدا وخطرا لتبقى الحاجة اليهم قائمة باعتبارهم اداة خبيرة بحل المستعصيات وهكذا يعيشون ويتكاثرون كالعلق على اكتاف جماهير المنتجين ، وبخاصة الفلاحين .

ان نقمتي على هذه الطبقة ، وانا واحد منها ، تجعل كتابتي احيانا اشبه ما تكون بتقشير جرح تقيح ليبقى مفتوحا - رغم بشاعته - امام شمس الناس المطهرة .
يعذبني كثيرا مجرد التفكير في ان اموت كحشرة ، ويعذبني اكثر ان اميش متفرجا مع قطعان المتفرجين على جراح الوطن النازفة . . لاننا في عصر الاختصاص » .

من شهادة الكاتب في : الطليعة (القاهرية) ، العدد ١٢ ، كانون

الاول ١٩٦٩ ، ص ٣٩ ، ٤٠ .

ديوان انهيار من زبد

علي كنعان ليس راضيا عما وصل اليه وطنه ، لا قبل الهزيمة ولا بعدها . ينظر الى الماضي البعيد ثم الى الحاضر ، فيتحسر . يمتزج فيه اليأس بالامل . يلعن الحاضر وجيله الجبان ، الثرثار والمساير . . . الا ان بصيصا من الامل يبقى امام عينيه ، متمثلا حيناً في المقاومة وحرب الشعب ، وحيناً اخر بعودة الامجاد العربية مع دوران دولاب الزمن .

في قصيدة « اسطورة الاعور الدجال » التي كتبها عام ١٩٦٧ (بعد الهزيمة ، كما يبدو) يصور الشاعر تصويراً شاملاً وضع الوطن والانسان العربي في الداخل (في سورية ومثيلاتها من البلدان العربية خاصة) والخارج . فالمعروف ان الاعور الدجال في المثلوجيا الاسلامية يسيطر على العالم ويعيث فيه فسادا ، . . ثم يقتل على يدي المهدي المنتظر . .

في دراستنا لعلّي كنعان وديوانه « انهيار من زبد » (١) سنتوقف عند هذه القصيدة التي نراها اغنى واجمل ما في الديوان ، مستعينين بالقوائد الاخرى ، وخاصة ما كتب منها بعد الهزيمة :

في عصر الهزيمة يأتي الاعور الدجال ، بلا اب ولا ام ولا اهل ، ويلعن الشاعر هذا العصر ، عصر الجرثومة التي تصيب كل شيء :

« وفي ابامكم ، في لجة المحنة

يفقس في جراب الريح كاللعنة

وترتع خيله في الارض كالطاعون » (ص ٨١ - ٨٢)

يرسم الشاعر الاعور الدجال بقرنين ، فكان كالطاعون ، عين بجبهته (العملاق في اسطورة اوليس المحبة للشاعر) ، عين فوق نقرته (يرى كل شيء) ، وجه مفولي (التتار الذين حطموا بغداد مركز الحضارة العربية الاسلامية وقتذاك ، وهم الان الصهاينة) ، جلد يفتن الحرياء (التلون ، الدجل والانتهازية في الوطن) ، منقاز كذيل الكلب (الاعوجاج المستحكم الذي لا يمكن اصلاحه) . فالاعور الدجال كناية عن وضع عام اصاب البلاد في

(١) من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق . ١٩٧٠ .

الداخل ومع الخارج .
من ملامح هذا الوضع « التفاوت الطبقي » ، وهذه الظاهرة ليست ذات
اهمية كبيرة في الديوان :

« العن هذا العصر

ما دام فيه السمك الكبير

يلتهم الصغير

وساكنو الابراج والسطوح

يرمون قاذوراتهم على اهالي الاقبية ! » (ص ٨٣)

الا ان التفاوت الطبقي ، الذي يراه الشاعر ، لا يجعله يقرر للفقراء
التخلي عن الوطن ، او التهاون في الدفاع عنه ، على الرغم من اعترافه باز
ذلك هو ايضا دفاع عن مصالح السلطان . بل ان الشاعر لا يربط عضويا
بين الصراع الطبقي والتضال الوطني . فالكفاح الوطني بالنسبة له ليس
شكلا من اشكال الصراع الطبقي . يقول في قصيدة « دنيا جديدة » (١٩٦٨)

« وامس رايت منبوذا يلوك صديد شكواه

اذا لم يك لي سقف ولا منديل صفافه

يقيني زمهرير الليل، يدقع ضربة الشمس

ترى ايكون لي وطن ؟ »

فيجيب الشاعر على شكوى المنبوذ مزاوذا بوطنيته :

« وكنا مثله طيرين .. لا سقف ولا وطن

ولا زوادة نقتات منها غير عنقود من الاشعار

وكلنا هنا بين الدجى المحموم والاصفاء والاصرار

تموت حياتنا الاولى وتنتسخ

ويزهو فوق رمتها دم اخر

هنا .. في رهبة الخندق

.....

ستعرف اننا فادوك ، يا وطن

وانا وحدنا من صلبك المشحون بالرعد » (ص ١٠٥ - ١٠٦)

اذن ، ففي حرب العدو لا يبقى لشكوى المنبوذين من معنى . هنـ

« يتساوى » الجميع ..

هنا - في نظر الشاعر - يختفي الصراع الطبقي . - انه تفكيـ

بورجوازي صغير .. ولكن اذا كانت البورجوازية الصغيرة ، (الشاء

والحبية) ، تستطيع البقاء بعنقود من الاشعار ، فان الطبقات المعدمة تحتـ

الى الخبز وغير الخبز .
ومع ذلك فان شعر علي كنعان يمتاز (كشعر محمد الماغوط) بانه
قد اتخذ الوطن محورا ، يمزج الخاص بالعام فلا مكان للذاتية في ديوانه
الا انه يقصر في ذلك عن بدر شاكر السياب مثلا . يخاطب السياب زوجته
في قصيدة « غريب على الخليج » (١) ، فيقول :

« يا انتما ، مصباح روحي انتما ، واتى المساء
لو جئت في البلد الغريب اليّ ما كمل اللقاء
الملتقى بك والعراق على يديّ هو اللقاء »
فأين من هذا قول كنعان :

« اذكر دفة عينيهما ولونهما

وهل في الكون اغلى منهما .. الاك يا وطن » (ص ١٠٥)
اعتمادا على مؤدى الايات السابقة ، بان هذا الوطن هو في الحقيقة
وطن الفقراء وحدهم ، وذلك بمقياس التضحية - وهو مقياس احادي
الجانب ، خاطيء ، لان للمواطن حقوقا مقابل الواجبات - ، اعتمادا على
ذلك ينقد الشاعر في قصيدة « الشاهد » (١٩٦٨) ، بعد عشرين سنة من
حرب ١٩٤٨) الانظمة العربية التي ابعدت الجماهير عن المشاركة في صد
عدوان الخامس من حزيران :

« ويوم أن الوطن المهتوك واستفث
كطفلة عزلاء يفترسها مراهق عريد
حاولت ان اذود عن ترابه
وزرعته

وشوكة الفالي
كما يلدود الكلب عن املاك سيده
فقل لي : أبعد ! فميدان الوغى
وفنها السحري .. لا يعنيك

واقعد فانت الطاعم الكاسي » (ص ١١٥)

يرى الشاعر غياب الجماهير عن السلطة والحرب ، فيطالب باشراكها
ويتبنى لذلك حرب الشعب ، اذ يأمل ان يكون فيها انقاذ الوطن . ولكنه -
كما سنرى - ليس اكثر من بصيص امل في افق مليء باليأس . انه يأمل
بالفلاحين وبحرب تحرير من الريف :

(١) ديوان « انشودة الطير » ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٦٩ ، ص ١١ .

« باركت هذا العصر

أذكر : أمي باركت - من قبل - هذا العصر

وحديثني أن فيه الأعور الدجال

يقتل مهزوما بأيدي فتية من الحقول » (ص ٩٢)

ويأمل باللاجئين الفلسطينيين :

« ومن بعيد كان شيخ المسجد الأقصى

يؤذن المغرب في الخيام

للمسائمين ، مثلنا ، على الطوى

وكانت النار التي تزهو في مضارب الخيام

وعدا جنينيا يتنامى خارج المدينة العقيم » (ص ١٢٠ من «الشاهد

حرب الشعب ، بالنسبة لعللي كنعان ، ليست أكثر من حرب تحرير

للأرض من الغزاة ، وليست حرب تحرير للإنسان . تلك هي قيمة حرب

الشعب والمقاومة لديه . وضمن هذا المفهوم يمجّد الشاعر الفدائيين ، و

خصص لذلك قصيدة « النعامة والصقور » (١٩٦٨) حاصرا تمجيده برج

منظمة « فتح » من بين جميع الفدائيين ، ومهاجما فيها المتقاعسين ع

القتال . قالفدائيون هم « الصقور » ، والشاعر الذي يمثل المتقاعسين

« النعامة » . انه يشعر - كما رأينا حيدر حيدر (١) - بالقمأة از

الفدائي - وهذا لا ريب مفهوم مثالي رومانسي عن « الفدائي » ، يناقذ

نظرية وممارسة حرب التحرير الشعبية التي لا تنطلق من مفاهيم البطو

(الفردية) ، بل من مفهوم الدفاع عن النفس ، عن المصالح الطبقية ، ع

الحرية والكرامة الانسانية ، انها - كاسمها - حرب الجماعة من شبا

وشيوخ ونساء واطفال . يقول الشاعر في القصيدة المذكورة مخاطبا

الفدائيين :

« كان الله سواكم - وفلانا سدى ! - من طينة اخرى

فنحن نزخرف الكلمات ننحتها .

ونسرح في مداها الخصب حتى الصبح

ذبابا جائعا يمتص زيت جراحكم ليلون الكلمات

وانتم تحملون الجوع اياما

تقاسون احتراق الجرح

كان عروقتنا محشوة حما صديديا

وليس لظى الهيا من الصحراء » (ص ٩٧ - ٩٨)

(١) في « حكايا النورس المهاجر » .

فالشاعر مقتنع ان السلاح هو الكلام الوحيد الذي يسمع في هذا العصر ، ولكنه يقول للفدائيين :

« فمعدرة .. احبائي

لاني مثل غيري من طبول العصر ، فرسان الطواحين

جبان .. يا احبائي

جبان تخجل الطرقات والاعشاب من ظلي » (ص ٩٤ - ٩٥)

بذلك يصبح الامر مسألة شجاعة او جبن . الى هذا يمسح الشاعر الفرق بين الفدائيين وغير الفدائيين ، تاسيا او متناسيا ان القضية قضية طبقية لا اكثر ولا اقل . فحرب التحرير هي حرب الشعب ، هي نظام اجتماعي اقتصادي - من حيث الكمون ، على الاقل - قبل ان تكون حربا خالصة ، اذ ان السلطة تعود فيها للجماهير المسلحة ، وان الاضرار في هذه الحرب ، او معاداتها ، او الوقوف منها موقف المتفرج - هذه المواقف الثلاثة تفرضها مصالح ومشاعر طبقية معينة .

ولنتنبه ايضا في هذه الابيات ، وفي القصيدة التي اخذت منها عامة ، الى تردد الشاعر لهذا النداء « يا احبائي » انه يعيد الذاكرة الى رواج هذا النداء لدى الشعراء في السنة التي تلت الحرب على هدي فدوى طوقان في قصيدتها الشهيرة « لسن ابكي » (١٩٦٨) . وبين قصيدة كنعان وقصيدة فدوى صلة اخرى في تشبيه الفدائيين . تقول فدوى :

« لاخذ يا مصاييح الدجى من زيتكم قطرة لمصباحي »

وقد سمعنا علي كنعان يقول :

« ذبابا جائعا يمتص زيت جراحكم ليلون الكلمات »

وفي النهاية يقول :

« احبائي

غدا وبما سيفحتم من دم لا بد ان تتبدل الصورة » (ص ٩٨)

وهي خاتمة ، كما يبدو ، نثرية مصاغة موسيقيا . لم يستطع الشاعر بها ان يجعلنا نحس شعريا بما يتضمنه البيت من محبة للفدائيين وامل بنصرهم .

وكفهمة للفدائي وحرب الشعب نرى فهم الشاعر لمشاكل وطنه وللتاريخ العربي قهبا مثاليا ، ليس ماديا ولا جدليا :

« يا وطن الانسان والحضارة

ابكيك يا مستسلما كرقعة الشطرنج

بين يدي : مشعوذ خصي

وعائس بفي » (ص ٨٣)

ان هذا الوطن ، ذا الامجاد العظيمة ، هو الان تحت سلطة حكام غير شرفاء ، باعوا وطنهم لفراته من العبيد الغرباء . فالحكام غير الشرفاء هم العوائس المومسات ، والمشعوذون الخصيان (تذكر كافور الاخشيدي الذي مدحه وجهه المتنبي) هم المحتلون الغرباء . وبأرغم من جمال الصورة وما تتضمنه من شعور وطني قوي ، فانها تحتوي على اديولوجيا قومية تقارب الشوفينية :

هناك جماعة من المثقفين العرب القوميين يتكلمون عن « الشعوية » كظاهرة حاسمة في تاريخ الوطن العربي، فيعيدون اليها السبب الاساسي في انهيار الدولة العربية وانحطاط حضارة العرب . والمقصود بالشعوية هو تلك الحركة الاجتماعية السياسية التي بدأت بشكل ظاهر مع العصر العباسي، التي قامت بشكل اساسي على جماعات من الفرس والأتراك ، وغيرهم من الشعوب الخاضعة للسلطة العربية الاسلامية ، والتي كانت تصادي علانية او خفية الدولة العربية الاسلامية . وبفض النظر عن المغالطة المشبوهة النوايا في تحليل انهيار الدولة العربية الاسلامية ، فان دراسة معمقة للظاهرة المسماة بـ « الشعوية » تظهر خطأ وخطر هذه النظرية . فضمن هذه الحركة يجمع القوميون العرب المتعصبون حركة القرامطة الاشتراكية (او « الشيوعية ») وثورة العبيد الجديرة بالاعتزاز المروقة بـ « ثورة الزنج » وجميع الحركات اليسارية الاخرى ، التي غالبا ما كان قوادها من العرب العلويين (ابناء علي) هذه الحركات يجمعها هؤلاء دون تفريق ، مع تحرك ابي مسلم الخراساني ايام التنصور ، وقضية البرامكة ايام الرشيد وغيرهم من ارسطراطيي الشعوب غير العربية . نظرية الشعوية لا تفرق اذن بين تحركات الطبقات المسحوقة (من عبيد وموالي وفلاحين وصناع منهوبين) ضد الدولة الاستبدادية المستترة بالدين ، العربية ايام الامويين والعربية - الفارسية ثم العربية - التركية ايام العباسيين ، انهم لا يفرقون بين هذه الثورات المطالبة بالحرية والعدالة وبين تحركات الطبقة العليا من الشعوب غير العربية ، انها تساوي بين مطالب العدالة والمساواة ومطالب الامتيازات .

هذا الفهم المتخلف والرجعي للتاريخ يسيطر على الشاعر ، فيفسر على اساسه الاستعمار والامبريالية والصهيونية . فهو لا يرى فرقا بين هجوم التتار بقيادة هولاكو والصراع مع الفرس في الخلافة العباسية من جهة ، والاحتلال الصهيوني لفلسطين من جهة اخرى . يقول في قصيدة «الشاهد»:

« وفي بلاط السيد المأمون

لمحت ظل الفرس ...

.....

وفي بلاط سيد آخر ...

واعرباه !!

ما الفرق بين الفرس والتتار واليهود ؟ » (ص ١١١)

كما قلنا ، فهم علي كنعان للتاريخ لا ينطلق من صراع الطبقات ، بل هو اقرب الى توينبي وشينجلر ، فيقول بصراع الحضارات ، معتبرا اياها كيانات ازلية تظهر باشكال عديدة وتشهد صعودات وهبوطات ، الا انها تبقى في الجوهر هي هي .. - نظرية تذكر بتناسخ الارواح لدى بعض الاديان وليست هذه الفلسفة فقط خاطئة اذ ان حضارة سبأ وحمير وحضارة قريش والعضارة الأندلسية .. الخ لا يمكن ان تكون نسخا عن بعضها ، وليس بينها ارتباط اكثر مما هو بينها وبين حضارة الحبشة او بين الحضارة الفارسية والحضارة العباسية ، بل هي ايضا رجعية . ورجعيتها تكمن في انها لا تسأل عن الطبقة التي تحمل الحضارة ، وعما اذا كانت حضارة صاعدة ام حضارة تعيق التطور التاريخي لقوى الانتاج .. وهي نظرية رجعية لانها تعامل البشر كقبائل ، فتحكم عليهم او لهم ، مهملة التناقضات المتواجدة ضمن المجتمعات صاحبة الحضارات المعنية نفسها . وهذا يجعل الشاعر شوفينيا في بعض الاحيان ، فتراه يهاجم الفرس كقوم ويهاجم اليهود وليس الصهاينة ، ولا يخص الطبقة المستبدة المتسلطة من الفرس ، في حين انه يدافع عن الامبراطورية العربية بما فيها من استبدادية واستعمارية . بذلك لا يرى التحالف الضمني بين معلمي الفرس ومعلمي العرب ، بين سادة الفرس وسادة العرب ضد المعلمين من المجموعتين . بل انه لينفي سلفا امكانية هذا التحالف ، مع ان التاريخ والواقع الحالي يبرهنان على ذلك .. وهكذا يفخر علي كنعان بكل ما هو عربي ، يفخر بأعمال العرب جاعلا منها امجادا ، حتى حين تكون عدوانية .

هذا الفهم ، هذه العقلية التعصبية التي تجاوزها القوميون التقدميون ، نراها في الديوان المعني هنا ، وبالتالي فان التفاوت الطبقي وحرب الشعب فيه ليسا اكثر من نقشة بسيطة على القماش القديم . في قصيدة «السيول» (١٩٦٤) يقول الشاعر :

« كيف كنا

كانت الارض لنا دارا

وكننا في ذارها
نقطف الشهد ونسطاد الوعل « (ص ١١)
» ثم ماذا ؟ .. أقول ؟

(مارب) انهار

وما زلنا نعاني غصص العيش المدمى
تحت انقاض السيول ! « (ص ١٢)

يتساءل المرء ، ما المقصود بـ « نحن » ؟ انه يقصد « جميع » العرب .
ولكن ، احقا جميع العرب كذلك ؟ ألم تكن جماعة منهم شهدا ووعولا للجماعة
الاخرى ؟ وفي « اسطورة الاعور الدجال » (١٩٦٧) يتحسر على الماضي العربي
حتى في اقبح اشكاله :

« ادري لماذا تكره الحرب نساء روما

فهن لا يطقسن ان تجرد السيوف من اغمارها

في العالم الاخر - يالنخوة الصجرء ! - كم تختلف الصورة :

تكفي صباياه الايامى ليلة الزفاف !

واهلك .. نهزهم كليلهم اقصى من الرصاص

والموت باعتقادهم جسر الى الخلاص » . (ص ٨٥ - ٨٦)

في هذه الابيات تستوقفنا نقطتان : اولاهما نظرة الشاعر الى المرأة ،
فهى كنظرة البدوي اليها . وهو لا يبصر ان نساء روما ونساء الصحراء
العربية من حيث الجوهر سواسية ، فهن في كلا الحالتين ملحق للرجل ،
اما ان يقبلن بالقليل من الجماع مع الرجال الداهيين الى الحرب او
يقبلن بالمزيد من الجماع مع الرجال العاكفين عن الحرب . والخيار للحرب
او للرجال وليس لهن . والمشكلة ليست تماما هنا ، بل في ان الشاعر
لا يرى في نساء اليوم غير نساء الامس ، اذ ان الابيات اسقاط للواقع الراهن
على الماضي ، وليس الماضي هم المقصود بحد ذاته .

والنقطة الثانية الجديرة بالانتباه هنا هي تقديس الشاعر للقيم
البدوية ، مثل المروءة والتقشف ، بمزيد من الحسرة . الا ان الشاعر يخطئ
حين يظن ان هناك تعارضا بين التمتع بالحياة وبين القتال ، فالمرء
يستطيع ان يكسب اللذة ويقاتل مع ذلك ، وعلى العكس انه سيقاقل اكثر حبا
بالحياة ودفاعا عن ملذاتها .. انه ينسى ان غاية الحياة هي المزيد من
المتعة والرفاه ، وليس الزهد والتقشف . ولم يكن العرب الذين
يمجدهم ليقاقلوا حبا في الحرب او الموت او من اجل الفخر والاعتزاز ، بل
بالتحديد - في كل الاحوال - من اجل المتعة والرفاه ، ان لم يكن من اجل

البقاء . فالشاعر ليس مستوعبا لابعاد العملية التاريخية العربية ، ولا للنظام الاجتماعي الذي ساد في الصحراء العربية بصورة علمية . اذ كيف يمكن ان نحصل على قيم واخلاق البداوة العربية ، اذا لم تسد علاقات الانتاج التي افرزت هذه القيم والاخلاق، اي اذا لم يتواجد النظام الاجتماعي البدائي العشائري الطبقي الذي كان سائدا وقتذاك .

بعد هذا ، ليس مستغربا ان يكون فهم الشاعر لظاهرة الاستعمار الصهيوني خاطئا ، وكذا تفسيره للهزيمة . انظر كيف يصور المستعمرين الصهاينة ، وقد رايناه منذ قليل يسميهم بـ « اليهود » متناسيا ان هناك يهودا كبارا يؤيدون القضية العربية :

« خيول انفاتحين البرص ترتع في مساجدنا ..

— محمد ، يا محمد ، يا محمد لو رأيت القدس

تحت نعالهم والمهد والصخرة !» (ص ٩٧)

تلك نظرة عرقية لا معنى لها الى المستعمرين ، فماذا لو كان مستعمرو فلسطين سمرا كالطليان ، وماذا لو كانوا مسلمين كالفرس والأتراك ؟! ام ان الشاعر يريد استغلال العواطف البدائية المشوهة ، والاحكام المسيقة لدى الجماهير العربية المبقاة جاهلة ، ولذا يذكر الاماكن الدينية مع انها ليست اعلى من غيرها من الاراضي العربية المحتلة ؟! عندئذ يكون قد اضطاد في الماء العكر !.

ويصور الشاعر ما يفعله الصهاينة في الارض المفتصة ، فيقول في قصيدة « الشاهد » :

« سيل من البرص الوحوش اجتاحتها

احالها خمارة ، حديقة .. ومسرحا

يموج بالثيران والطروح والعوانس النحول » (ص ١١٠)

من الطبيعي اننا بهذا المنظار لن نرى ابدا حقيقة المشكلة ، وبهذا المنظور لن نصل ابدا الى اي حل . — انه فكر يمتزج فيه الكره الاعمى بالكبرياء الجوفاء ، استنادا الى خلفية فكرية عتيقة . انه لا يوصلنا الى شي مفيد ، ناهيك انه يخالف الحقيقة الواقعة . ولنسال الشاعر ، كيف وقعت الهزيمة ، ولماذا ؟

« كنا نخوض في دروب الفتح نحو الجبلجة

لكننا لم نصل القمة

ولا بقينا في حنا السفح

فقد تهاوت صخرة اعلى من القدر

حطت بنا في أسفل الحضيض

وحفرت جباهنا سنابك التتار » (ص ٨٧ - ٨٨)

جواب الشاعر اذن : قضاء وقدر ! والهزيمة هي التي اوقفت المسيرة ، اذ كانت كالصخرة التي تسقط على متسلقي الجبال . لكن الهزيمة لم تكن في الحقيقة غير اشارة توقف المسيرة ، وانحرافها ، هذا اذا لم نقل انها كانت دليلا على انه لم تكن هناك مسيرة قط . . وكما راينا لدى غيره من الشعراء البورجوازيين الصفار ، لا نتوقع من علي كنعان ان يعترف بمسؤولية الانظمة البيروقراطية عن الهزيمة ، وبان الهزيمة هي هزيمة لها في معركة التحرر الوطني . علي كنعان يحمل المسؤولية هنا للقدر ، بينما كان ممدوح عدوان يحملها للجميع حاكما ومحكوما ، مالكا ومملوكا . اما نزار قباني ، الشاعر البورجوازي الكبير ، فقد حملها لاصحابها دون لف او دوران (١) ، وانها لعمرنا مقارنة تستحق الوقوف مطولا لو كان مكانها هنا ، او الان !!

ولا يختلف عن الفهم المذكور للامور ما يقوله الشاعر في الجيل الحالي ، جيل الهزيمة . ولو افترضنا انه يعيد سبب الهزيمة - ولو جزئيا - الى هذا الجيل ، فهو لا يبعد عن نمط تفسيراته السابقة . لنستمع الى ما يقوله :

« هذا اذن ، جيل » ابو ضرس »

ما اسعد الذين ماتوا قبله

وبعده ما اسعد الذين يولدون

جيل « ابو ضرس » هنا

ياكل . . لا يشبع

تدعوه لا يسمع

تكثر الشمس بعينه . . فلا يقنع

تبعته في حاجة ، يمضي . . فلا يرجع » (ص ٨٨ - ٨٩)

هذا هو الجيل الحالي ، فلماذا ؟ قضاء وقدر ؟ ان من يخلق مع هذا الجيل محكوم عليه سلفا ، ولذا يكون من يموت قبله سعيدا ، وكذا من يلد بعده . وفي هذا ما فيه من دلالة على ان القاعدة الفكرية التي يستند اليها الشاعر رخوة مهزوزة . وكما يرى الشاعر الهزيمة واسباب الهزيمة ، يرى ايضا طريق تجاوز

(١) هي قصائد الرافض ، ديوان « لا » مثلا .

الهزيمة .

لقد اوما من قبل حقا الى حرب الشعب والمقاومة ، عن طريق السلاح والنار .. الا ان ذلك لم يكن فيمسا يبدو سوى مسايرة او تأثرا بما ساد في السنوات الثلاث بعد الهزيمة (حتى انتكاسة ايلول ١٩٧٠) ، اذ اصبح الجميع يطلبون ويزمرون بالمقاومة وحرب التحرير الشعبية ، وبالنسبة للشاعر نقول ان هذه الافكار ليست بنات اديولوجيته ، بل مستوردة ، دخيلة . يؤيد هذا قوله :

« متى تلد الحبالى غير هذا القبيء

حول موائد الشطرنج والقهوة ؟

متى يزرق ليل دمشق

لا خوفا ولا استعراض ؟

ويطلع طارق بجواده العربي يللم كبرياء البحر

ليبدأ من جديد دورة الزمن

متى » ١٠٠ ؟ (ص ٩٥ من « النعامة والصقور »)

لا المقاومة ولا حرب الشعب تمثل شيئا اخر سوى استرجاع لتاريخ الغزوات البدوية والفتوحات العربية ، حتى انه يخص بالذكر استعمار العرب للاندلس . هذا من ناحية ، من ناحية اخرى نرى ذلك الفهم المرفوض للتاريخ: دولاب يدور ، وما كان في الماضي يمكن ان يعود - « ان شاء الله » ! . قبل الهزيمة ، لم يكن الشاعر يقول غير ذلك . اسمعه يقول يألَسا، كمن يصلي ويدعو :

« عالم يخبو

اما من برعم حي ؟

اما من حبة تحت الجليد ؟

لم لا تخضر في تشرين دمانا ؟

ومتى ساقية الاحزان تختار سوانا ؟ (ص ١٣ من « سيول »)

كان لا بد ان يكون احدهم حزينا والاخر سعيدا ، احدهم مغلوبا والاخر غالبا .. لكن « دولاب الزمن » او « دولاب اليانصيب » بالاحرى لا يمكن ان ينتج غير هذا .. وبعد ، ألم يكن الحديث عن « المقاومة » لصاقة لا بد ان تزول مع عوامل الطبيعة، مع تطور البورجوازية الصغيرة الى بورجوازية، مع تحول التناقض الرئيسي لهذه الطبقة من تناقض مع الامبريالية والاقطاع والراسمال الكومبرادوري الى تناقض مع البروليتاريا ومهادنة مع الامبريالية ؟

انسجاما مع ذلك لم يكن موقف الشاعر من الحكومات المسؤولة عن الهزيمة او الحكومات العربية الرجعية موقفا معاديا ، انه موقف الراجي ، وان كان يشتمل احيانا الى النقد اللاذع ، لكنه يبقى نقدا اصلاحيا لا ثوريا . هذا هو في « اسطورة الاعور الدجال » يخاطب شهرزاد (ومن قبل السلطان الذي يقتل النساء) معلقا اماله عليها :

« مالنا غيرك بنت ترتجي يا شهرزاد

يا ربيما سرمديا

يتحدى كل موجات الجراد » (ص ٨٦ - ٨٧)

لا ريب لدينا انه كان من الأجدى الا يحاول الشاعر ، ولا شهرزاد ، اغواء السلطان ، كي يقلع عن عادته . ان جليلة (حكاية الزير سالم) قد قتلت السلطان ، لكن شهرزاد اغوته وحلت عقده . والمسألة بالنسبة لنا ليست في عقدة السلطان . بل هي السلطان نفسه .

ان الشاعر ليذهب ابعد مما راينا حتى الان ، انه يسرر للسلطان ، فيقول في « دنيا جديدة » (١٩٦٨) بعد ان يتخيل « ما يرغب في ان يكون » ، وليس « ما يمكن ان يكون » ، لان تخيله لا يقوم على اي اساس موضوعي - :

« ولكن المرايا في مقاصير القبيلة ترسم الطاووس . لا ازهى ولا اعظم

فتنقبض النسور حريئة منسية في الظل

ولا يدري بها السلطان

الى ان يستفيق على مناسرها الحديدية

تداوي قلبه المعتل » (ص ١٠٤)

اذن ، السلطان لا يدري بها ، وبالتالي هو معذور . في مكان اخر يرجو الشاعر السلطان ان يتعرف الى ما اصابه الوطن ، الى ان يرى بام عينيه كيف تضعفت سلطته وتدنست :

« يا سيدي ، اود لو تزور مسرح الجريمة

فجنة الشرق المدمى لم تعد كنانتك

تشل راميها - كما يروى - بسهم منك لا يحيد

.....

يوسفني ، يا سيدي ، ان كم تعد كنانة

وانما اسفنجة مثقلة بالعهر » (ص ١١٠ من « الشاهد » - ١٩٦٨)

انه يحاول رشوة الحكام ، ماسخا قضية الوطن الى قضية « كرامة » بالنسبة للحاكم ، او قضية « هبة السلطة » . فأيين الشعب في هذا كله ؟

أن أقسى ما يواجهه السلطان ، نراه في قوله :
« في ملكوت الاعور الدجال
الرعب ينسل مع الهواء
ويستوي الوجود والعدم
فحينما ترمع الاختباء او تحاول الفرار
تصطادك الاشجار تفشي سرك الحجارة
فلا حدود تنظم الحياة ، لا اعراف ، لا قيم
حتى يؤوس العصر من اشداقهم ..
باتوا يحيضون .. ولا خجل ! » (ص ٨٣ - ٨٤)

لا شك ان في هذه الايات ما فيها ضد انظمة المخابرات في الوطن العربي ، وضد التحول والتحلل في الاخلاق ، والذي رافق بالضرورة التحول الاجتماعي الذي قادته البيروقراطية ، دون ان يكون في ذلك رفض لهذا التحول الاجتماعي بحد ذاته . ان هذا التناقض لا يمكن ان نراه الا لدى البورجوازيين الصغار والمثقفين منهم خاصة . لقد ضاعت القيم والاخلاق القديمة دون ان تترك المجال لاخلاق وقيم جديدة - مثلا اخلاق وقيم اشتراكية .

لعل الشاعر لم يدرك ذلك ، ولم يدرك انه يدين الطبقة التي هو عضو منها ولم ينسلخ عنها . يؤيد ذلك انه يتحدث عن اللامان ، وعن الضياع ، كحدث ، دون ربطه بأي تحول سياسي واقتصادي ، فاصلا اياه عن العوامل المسببة له (البناء التحتي) . ولا ننسى ان صور الايات السابقة مأخوذة من الاسطورة الدينية عن القيامة بعد وضعها رأسا على عقب ، فليس « اليهودي » هنا هو المطارد ، والذي تفشي سره الاشجار والحجارة ، بل المواطن العربي تحت سلطة الانظمة المباحثية . هذا هو الشكل السلطوي الذي يرفضه الشاعر ، دون ان يمس مضمون هذه السلطة ، ولكن شكل ومضمون سلطة بورجوازية الدولة متحدان عضويا .

عن هذا الطريق ، طريق اخذ المظاهر مبتورة عن عواملها الموضوعية الاجتماعية - الاقتصادية (بقصد اوبدون قصد) يبعد المثقفون البورجوازيون الصغار اية مسؤولية طبقتهم عن اية اعراض مرضية في المجتمع ، عن الهزيمة ، عن التخاذل والاستسلام امام الامبريالية والرجعية ، عن الديماغوجية مع الشعب ، عن الدجل والانتهازية .. علي كنعان يبرر للطبقة الحاكمة ولنفسه كل شيء ، ويحيل المسؤولية الى دورة الزمن ، الى الغرباء ، الى سوء النفس البشرية ، الى الابتعاد عن القيم العربية البدوية

.. ثم الى « الجميع » دون تفريق بين ظالم ومظلوم ، بين حاكم ومحكوم :

« في ملكوت الاعور الدجال
الناس ، كل الناس ، مشغولون بالكلام
كانما اذانهم مثقوبة !

فبالكلام وحده يبنون ، يهدمون ، يحصدون ، يزرعون
ويدفعون الشر عن بيوتهم واراضهم وعرضهم .. بأعنف الكلام » (ص ٨٤)
هذه الديماغوجية ، هذا التناقض بين القول والفعل ، بين النظرية
والممارسة .. هذا الدجل ، ليس عين ما تقوم به الفئات الحاكمة ومثقفوها!

بعد ان حلت البورجوازية الصغيرة محل الاقطاعيين والراسماليين ،
وقعت في تناقض بين مصالحها كطبقة ذات امتيازات ومهامها كطبقة
صاعدة ثورية ، فتخلت بالتدريج عن ثورتها وعن « مثالياتها » . اوضحت
كغيرها من الطبقات المعيقة لتطور قوى الانتاج ، لحركة التاريخ . وها هم
بعض ادبائها يرون ذلك ، يتألمون لتراجع طبقتهم دون ان يهجرها ، ولا
يبقى لهم سوى السير في هذا الطريق مع الكثير من مشاعر القربة
والضياع التي لا بد ستنقضي بعد ان يجدوا لهم مكانا ثابتا في الدرجات
العليا من الهرم الاجتماعي ، والا فالموت كأدباء او الانسلاخ نهائيا عن هذه
الطبقة . ومن هؤلاء الادباء علي كنعان . ف « مرثية أبي ذر » ليست في
الحقيقة سوى مرثية ذاتية في بدايات الطريق (١٩٦٤) ، مرثية لاشتراكي
بورجوازي صغير (١) ، متردد ، متارجح بين النقيضين مستقر في الوسط ،
قاصر ذاتيا . فهو « ضحية عالم عجيب » ، « خميرة جيله المعجون
بالحرمان والترف » ، هو « كالبذرة الملقاة فوق الصخر » ، « كالبرزخ
المحصور بين اللغو والصمت » يلوب على الحقيقة فلا يجدها ، لانه لا
يريدها :

(١) في هذا لا يختلف فهم ممدوح عنوان عن فهم علي كنعان لأبي ذر . ففي مسرحية
« كيف تركت السيوف ؟ » لم يكن أبو ذر سوى بورجوازي صغير يريد اصلاح المجتمع باقناع
السادة بعيدا عن الفقراء اصحاب القضية ودونهم . في هذا تجن على التاريخ واهانة
لشخص أبي ذر . فالاسقاط التاريخي مرفوض بهذا الشكل . ان ابا ذر في « كيف تركت
السيوف ؟ » هو ممدوح عنوان كما انه في « مرثية أبي ذر » علي كنعان . في زمن أبي ذر
لم تكن لتفشل ثورة حتى تقوم ثورة اخرى ، فمن المتناقض ؟!

« أبو ذر كالبدرة الملقاة على الصخر ،
ليس يموت أو يحيا
وانت هناك : يا شهد الحياة المر ،
يا دقلى معسلة ،
ويا لينا كصدر الام
يا اقسى من الموت ! » (ص ٢٦ - ٢٧)

محمد الماغوط :

« الفرّح ليس مهنتي » - شعر

تأتي أهمية الماغوط في سورية من ريادته وتقدمه للون خاص من الشعر الحديث في هذا القطر ، بل ولعلنا لا نعدو الحقيقة ، ان قلنا : في هذه المرحلة من تاريخ الادب العربي في هذا البلد .

لقد ذهب الماغوط بعيدا في ثورته الجذرية على بنية الشعر العربي الكلاسيكي . رمى بعروض الخليل بحرا . وابتدع قاموسه الشعري المعاصر الخاص . اما تصويره وخياله فقد جعل اداتهما الرئيسية التشبيه بتلويثاته التي بلا حصر ، وبالعلاقات المتجددة غير المألوفة بين المشبه والمشبه به . وهكذا نجد جلّ ملامح الانجاز الماغوطي الشعري يتجلى في خلق جو متميز فتان بفرحه ومأساويته على السواء ، يتصل بالعصر ، ويرسل انغامه الموسيقية سرا الى القارئ ، قاطعا الصلة بكل جهريّة و « خارجية » الموسيقى الكلاسيكية في الشعر العربي التقليدي .

وفي ديوانه « الفرّح ليس مهنتي » (١) يدلّل الماغوط بقوة اكبر على هذه الابداعات الفنية .

في قاموس الماغوط الجديد والمعاصر ثمة مفردات ذات دلالات عميقة وخطيرة تتردد دائما . وهذه المفردات لا بد ان تستوقفنا وتثير اسئلة شتى لدينا . ففي كل قصيدة من قصائد الماغوط تقريبا ، وهذا الديوان خاصة ، يطالعنا التسكع او الرصيف او القهى - وهي امور ثلاثة قد تكون مرتبطة بالكيفية التي يقضي وفقها الشاعر ايامه . . لكنها في كل الاحوال تعبر عن

(١) من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٠ .

حالة نفسية سنحاول الكشف عنها .
في قصيدة « في الليل » يعبر الشاعر عن الحزن والمرارة ، عن وحدته
وافتيقاده الى اي سند ، يذكر الازقة والرصيف والمقهى ، ثم ينتهي الى
القول :

انني لست ضائعا فحسب
حتى لو هويت عن اريكتي في المقهى
لن اصل الى سطح الارض بالآف السنين (ص ٦٩)

هو في حالة ضياع اذن . فلماذا ؟ - في القصيدة المذكورة يرد ذكر
الوطن الذي يبحث عنه الشاعر فلا يجده . لكن في قصيدة « بعد تفكير
طويل » يظهر الارتباط القوي بين ازمة الشاعر وازمة الوطن ، حيث يعلن
عن هزيمته ، ثم ينتقل مباشرة الى مهاجمة الوطن طالبا منه تصفية الحساب
وقطع العلاقات :

قولوا لهذا التابوت الممدد حتى شواطئ الاطلسي
انني لا املك ثمن منديل لارثيه (ص ٦١)
لا شيء غير الفيار
يلو ويهبط كثندي المصارع
فاهربي ابتها الفيوم
فارصفة الوطن

لم تعد جذيرة حتى بالوحل (ص ٦١ - ٦٢)
اليست نعمة الكواكبي واديب اسحاق تعود من جديد ؟ بلى ، وانها
لتنصاعد حتى لنرى الماغوط يخجل في قصيدة « بدوي يبحث عن بلاد
بدوية » من الانتساب الى هذا الوطن . انه يتصور نفسه مريضا في قرية
بعيدة على سرير غريب ، حيث تسأله عجوز :

من اي بلاد أنت يا بني ؟
فأجبته والدموع تملا عيني :
آه يا جدي ... (ص ٣٤)

وكأننا بالشاعر وقد اجاب عن سبب مرضه . لكن هذه العدوانية تجاه
الوطن ليست صادرة الا عن حب شديد للوطن ، تصبح معه المسألة الوطنية
مسألة شخصية ، ويصبح ضياع الذات من ضياع الوطن . انه اتحاد قوي بين
شخص الشاعر وقضية الوطن ، قيد لا نجده الا لدى علي الجندي .
الماغوط يعبد وطنه ، كما نقرأ في قصيدة « حتى الاغصان ترتجف »
فهنا يتمنى حرق العالم ليصنع من رماده « مزمارا حزيننا لوطن قديم يعبد » .

وربما تتجلى عاطفة الحب - الكراهية تجاه الوطن أكثر ما تتجلى في قصيدة « امير من المطر وحاشية من القبار » . تتكون القصيدة من لوحتين يشخص فيهما الشاعر وطنه ، عبر بردي أولا ، ودمشق ثانيا. اما بردي فقد شاخ وغدا مقيدا . وهو يتنكر لماضيه ، ويتذلل من اجل احلام لا تغني ولا تسمن ، احلام الطبقة المتوسطة . اما دمشق ، الجدة الحزينة التي خرفت ، فيرسمها في لوحات قصيرة غزيرة ومتتالية ، من خلال تقصي واقع دمشق الشعبي المتخلف المدمى الذي يستلب مواطنها حريته وسعادته . فالشاعر شامت ، حاقدا على بردي الذي اصبح وضعيا ، وعلى دمشق عابدة المال المتلهية عن ابنائها . لقد تنكرت دمشق لماضيها الثوري واضحت لا تستحق سوى الضرب بالسياط والطرود من الابواب .. ولكن ..

فجأة ينقلب الشاعر الى عزف اسطوانة الحب الصوفي للوطن :

ولكن
اسملوا عيني قبل ان تفعلوا ذلك
انني احبها يا رجال
ولن اخونها

ولو ذرفت الكسور الدورية للدموع (ص ٤٦)

ان وطنية الماغوط تنحرف الى القومية المتعصبة . وهذه القومية هي التي تفسر الخجل من الانتساب الى وطن ضعيف ، او مقهور .. وهي التي تفسر عاطفة الكراهية - الحب ، السابق ذكرها ، والمربطة من ناحية بقدرية الانتماء الى الوطن ، ومن ناحية اخرى بالرغبة الشديدة في الانتماء الى وطن اخر يعتز الشاعر بالانتساب اليه :

آه

لو يتم تبادل الاوطان

كالراقصات في الملهى (قصيدة « الفائض البشري » ، ص ١٠٥)
انه شعور متناقض في الماغوط . وهذا التناقض سنراه ايضا في التذبذب وتنازع النفس بين الامل واليأس ، الثورة والاستسلام .. لكننا سنتصدى الان للسؤال التالي : ما الذي يجعل الشاعر خجلا من وطنه . حانقا عليه ؟ وكيف يرى مشكلة الوطن ؟ .

لقد كان الشاعر ينتظر من بلده الكثير ، ولكن انتظاره بقي دون طائل في قصيدة « كل العيون نحو الافق » هو كالمراهق العاشق في موعده الاول ينتظر « الثورة » التي يصورها كحبيبة . ثم يصورها كام ، يرتمي - طفا مذبورا على صدرها ، ويشكو لها الجوع والارهاق ، ان الثورة تبدو هـ

كمطلق ، مثال ، وهي تأتي من هناك ، بقدرة قادر . والشاعر ينتظر مجيئها
لتقلب الليل نهارا ، والجحيم جنة ، فإذا ما اخلفت الوعد :

سأعص شراييني كالمرهق

[٥٠:٥] [٥١:٥] [٥٢:٥]

وأطلب من الله

ان يبيد هذه الامة (ص ٦٥)

هذه النظرة القبيية للثورة نجدها مرة اخرى في « مسافر عربي في
محطات الفضاء » . فالشاعر يريد السفر الى السماء ، باسم الارامل
والشيوخ والاطفال ، لماذا ؟

لاضع السوط في قبضة الله

لعله يحرضنا على الثورة (ص ٨٦)

في قصيدة « الفجري الملب » تتضح صورة الثورة في ذهن الشاعر
اكثر من ذي قبل ، فهي ضد الطبقة العليا ، وبسببها التجويع والتشريد .
لكننا لا نعرف من هم اولاء الذين يمثلهم الشاعر ، ولا كيف ستقوم ثورته
المزعومة !؟

انظر خلصة الى الشرفات العليا

الى الاماكن التي ستبلغها اظافري واسناني

في الثورات المقبلة

فانا لم اجع صدفة

ولم اتشرد ترفا او اعتباطا (ص ١٥ - ١٦)

بعد هذه البداية المبشرة يعود الشاعر الى سوداويته ، فيعترف
بتناقضاته المحبطة المشيلة لاي تحرك، كما يعترف بضياعه في « التبغ والثقاب
والشوارع .. » والحاجات اليومية . فالماغوط ، بعكس علي كنعان وممدوح
عدوان وامثالهما ، يعترف بقصوره الذاتي وبضياعه ، لكنه كالاخرين ، لا
يرى العلة في طبقته التي تسلمت السلطة وتخاذلت ، بل في « الوطن » او
« الامة » او « الشعب » ، وهذه عبارات غير ذالة في هذا المجال ، هي
تعميمات مضللة .

في القصيدة السابقة يمكن ان نتلمس سببا من اسباب نقمة الشاعر
على وطنه : الجوع والتشرد . في قصائد اخرى ، « بكاء السنونو » و« خوف
سامي البريد » و« الظل والهجير » و« النخاس » ، نرى المشكلة الاجتماعية،
اذ تأخذ « ثورة الماغوط » بعض المضامين الاجتماعية التي يندر ان تصادفها

في القصائد الاخرى ، مع انها في هذه القصائد ليست على النحو الذي يدفعا الى القول « باشتراكيتها » . فالناحية الاجتماعية ليست محور شعر الماغوط ، لكنها - في كل الاحوال - تلقى منه اهتماما نفتقده لدى شعراء البورجوازية الصغيرة القوميين الاخرين من امثال علي الجند وممدوح عدوان وعلي كنعان .

في « بكاء السنونو » يعاتب الشاعر شعبه ، يطلب منه - كابن عاق . الصفح ، ويبرر تقصيره بانه رد فعل على هجر الشعب وتجاهله له ، ويقس انه لم ينسه قط ، يقول الماغوط :

كنت افكر بخرافك الهزيلة
ومرضاك المكدرين في المرات

.....

كنت افكر بقرارك الموحلة

ومعائذك المترنحات على ضوء القناديل (ص ١١٣)

هكذا ينبري الماغوط للدفاع عن الجوع والمرضى والمعائز والريفيين ويلقي الريف والفلاحون اهتماما خاصا من الشاعر ذي الاصل الريفي . ففي قصيدة « سلمية » نلتقي بالريف البائس الحزين . وفي « خوف ساعس البريد » يتعاطف مع السجناء والضحايا ، ويعود الى ذكر الفلاحين . اننا في كل قصائد الديوان ، لا نجد ذكرا للعمال كanas مضطهدين مستغلين ، ولا كقوة مبشرة بالخلاص من الجوع والمرض والتشرد والحزن فهل يعود هذا لان البروليتازيا لم تتكون بعد في سورية بشكل ظاهر وفعال ، ام لان الشاعر لا يرى في العمال ما يراه الماركسيون ؟ نحن نرجح في الماغوط ، كشاعر قومي وكريفي الاصل ، الاحتمال الثاني . فالثورة التي يطمحها الماغوط ، او ينتظرها ، ليست ثورة اشتراكية شعبية ، بل ثورة وطنية تتضمن اصلاحات اجتماعية .

قد يتطرق الشاعر ، فيلتفت الى التفاوت الطبقي ، كما في قصيدة « الظل والهجير » . هنا نرى الشاعر وحييته في صف ، والاخرين في صف اخر ، بل نجد امامنا طبقتين متناحرتين : طبقة تملك المشائق والاخرى تملك الامناق ، طبقة تزرع والاخرى تأكل ...

هم يملكون الاسوار والشرفات

ونحن نملك الحبال والخناجر

فهناك تلميح الى الثورة الكامنة التي ستنتقل ذات يوم ، لكي تقض على هذا التفاوت الطبقي ، وهنا تجدر الإشارة الى ان الشاعر وحييته

الذين يمثلان الطبقة المستغلة المضطهدة ، ليس سوى شخص واحد، كما نؤمن . فالماغوط يرى احيانا ذاته في شخص حبيبته المتخيلة ، على طريقة شعراء العرب القدامى الذين كانوا يتوجهون في شعرهم الى صاحبين غير موجودين الا في ذهنهم . وهذه الملاحظة في شعر الماغوط اهمية ستظهر عندما يختلف الشاعر مع حبيبته ، اذ يكون عندئذ في نزاع داخلي . و احيانا تكون الحبيبة هي الوطن .

اما في قصيدة «النخاس» فيتقمص الشاعر شخصية النخاس المعاصر، لتحشد جمعبته بكل الوان البلاء التي يكتوي بها البلد ماديا وروحيا :

عندي غبار للقري

رمد للاطفال

وحول للازقة

وحجارة لصنع التماثيل وقمع المظاهرات (ص ٧٨)

ان البيت الاخير يحول نظرنا نحو مشكلة الوطن الاخرى ، والاهم في نظر الشاعر كمثقف ، وهي الارهاب وفقدان الحرية . فالتماثيل المذكورة في هذا البيت هي تماثيل تخليد لاصحاب السلطان ، والحجارة المذكورة هي حجارة قمع تظاهرات المطالبين بحقوقهم ، والاصح هي الحجارة التي يرمي بها هؤلاء قوى القمع . لكن ، قبل ان نتوجه الى هذا الموضوع بالتفصيل، لا بد من الاشارة الى شكل اخر يتخذه تجسيد الشاعر للنخاس المعصري في هذه القصيدة ، وهو تجهيل الشعوب المتخلفة وجعلها مطية للآرب خاصة بالحكام .. والابيات التالية تؤكد ذلك ، متضمنة في نفس الوقت انتقادا لسكون هذه الجماهير :

وعندي ... شعوب

شعوب هادئة وساكنة كالادغال

يمكن استخدامها

في المقاهي والحروب وازمات السير (ص ٧٩)

وعلى الرغم من وضوح الاشارة الى الشعوب المتخلفة ، الا ان الشاعر لا يربط وضع هذه الشعوب بالممارسات الاستعمارية التي هي السبب المباشر او غير المباشر ، بل هي التي تنصب الحكام المذكورين وتحميمهم . ان اكثر ما يؤرق محمد الماغوط ليس الجوع او قذارة المدن والريف او بؤس الطفولة . ان ما يؤرقه بالدرجة الاولى الارهاب والتسلط وفقدان الحرية والخوف الدائم من هذا الجو البوليسي الجائم على صدر الوطن . في قصيدة « اليتيم » نقرأ ان اغلى ما يحلم به المرء ، وابعده الاحلام عن التحقيق

هو الحرية :

ولكن عندما حلمت بالحرية

كانت الحراب

تطوق عنقي كهالة الصباح (ص ٧٢)

وفي نهاية القصيدة نرى الشاعر نائما على خرائط اوربا ، ايماء الى اعتقاده بوجود الحرية هناك . فهو معجب بالغرب ، يرى فيه مثلا اعلى لبلادنا . ان هذا الموقف يمكن تفسيره كرد فعل بورجوازي صغير على القمع والارهاب في الوطن ، ويمكن تفسيره بكون الشاعر بورجوازي الادبولوجيا . وفي كلا الحالتين ، يركز الشاعر على الشكل الديموقراطي للانظمة الغربية ، ويتجاهل التضمون الراسمالي الاستفلاسي والاستعماري لهذه الانظمة . وهذا عين ما يريده دعاة الغرب الامبريالي . غير ان الشاعر يناقض نفسه . فكيف يريد الحريات البورجوازية ، ويريد في الوقت نفسه ثورة اجتماعية ، وثورة لاعلاء شأن الوطن ، مع ان هذه الانظمة الغربية بحرياتها المزيفة ، هي التي استعمرت بلادنا ، وابقتها على ما هي من ضعف وتخلف !..

والماغبوط لا يرى مثله الاعلى في امجاد الماضي ، ولا هو يتفنى بها ، بالرغم من تأثير الماضي عليه ، حتى انه يتهمك على العقلية التي تعيش في « عهد الفروسية والانذار قبل الطعنة » . انه يريد للوطن مجدا جديدا ، عصريا ، حقيقيا ، وليس مزيفا ، كالذي تصوره وسائل الاعلام والثقافة . يقول في قصيدة « المصحف الحجري » مخاطبا وطنه :

اليك هذه الجحافل المنتصرة

والجياذ الضاهلة على .. الزجاج المعشق

ووبر السجاد (ص ٣١)

ولنعد الى واقع الوطن . في « الوشم » يعلن الشاعر عن احتجاجه ضد اعمال الملاحقة والسجن ، لكنه يصبح مباشرة طوباويا ورومانسيا ، وينزع عن احتجاجه ورفضه صفته التحررية الهومانية ، عندما لا يفرق بين ظالم ومظلوم : سأتكئ في عرض الشارع كشيوخ البدو ولن انهض

....

حتى تفر كل هراوات الشرطة والمتظاهرين

من قبضات اصحابها

وتعود اغصانا مزهرة « مرة اخرى »

في غاباتها (ص ٧٣ - ٧٤)

وفي القصيدة ذاتها نعيش مع الشاعر الجو الارهابي الخائيق ، فحتى ضحك والبكاء والكتابة تتم في الظلام . . ويتساءل الشاعر من ثم عن سبب
مه من كل ما يمت الى اسلطة بصلة ، فيعيد ذلك الى التربية ، ويصور
ما خاطنا للشجاعة والخوف . لا شك ان للتربية تأثيرا فرديا في هذا
جال ، غير ان قوة تسلط الطبقة الحاكمة ومرونتها من جهة ، ودرجة وعي
ظلميين وتماسكهم من جهة أخرى ، هي العوامل الاكثر تأثيرا على موقف
فرد من الاضطهاد . فمع الجماعة مثلا قد نرى اجبن الجبناء بطلا ،
قسي الرجال قد نراه رعيذا في وحدته .

في قصيدة « الخوف » يلجأ الشاعر الى امه والى التمايم لتقيه من
هذا الخوف :

ادخل الى المرحاض واوراقي الثبوتية بيدي
اخرج من المقهى وانا اتلفت يمنة ويسرة
حتى البرعم الصغير

يتلفت يمنة ويسرة قبل ان يتفتح (ص ٨٣)

هذه المبالة في اظهار القمع تذكرنا بذكرنا تامر . وفي الواقع يشترك
ديبان في مشكلتهما الاساسية . ولكن ، بينما يصل رفض ذكرنا تامر
سلط الى رفض اية سلطة ، يبقى محمد الماغوط عند حدود المطالبة
حريات العامة ، واهمها حرية التعبير والكتابة . تلك هي مشكلة الماغوط
شقف . فهو ملتزم بقضية الوطن ، يعبر عن مصالحه وامانيه ، فيما
عاربه الوطن من اجل ذلك ويضطهده . ولكن ، ما معنى ان الشاعر مع
طن ، والوطن ضد الشاعر ؟ ان الماغوط يعطي مفهوم « الوطن » معنيين
مناقضين . فالوطن الذي يحبه ويعبده ويدافع عن بؤسائه هو سورية
الوطن العربي ، اي الوطن بالمفهوم السائد . اما الوطن الذي يهاجمه ،
هو السلطة التي تمثل هذا الوطن ، اي الفئة الحاكمة . والماغوط باستعماله
بارة واحدة لمعنيين مختلفين - هذا ، ان صح تأويلنا - يخلط الامور على
لقاريء ، فيدين الوطن من حيث اراد اداة الحكام . ويصل خلط الامور
تدرجة التضليل عندما يعاتب « الشعب » ، فيما يفترض انه يقصد
« الحكام » ، كما رأينا في قصيدة « بكاء السنونو » .

ولعل في قصيدة « الى بدر شاكر السياب » اصدق تعبير عن ازمة
المثقفين ، كما يراها الماغوط . انه ليخاطب السياب ، زميل الحرمان
والتسكع ، متمنيا مجاورته في القبر ، كل الابواب مغلقة ، ولا من احد

يسمع . أين الوطن ؟ .

هل ترسم على علب التبغ الفارغة

اشجارا وانهارا واطفالا سعداء

وتناديها يا وطني ؟! (ص ٨٩)

لهذا ينصح الشاعر صديقه بأن يبقى ميتا ، والا فسيرى استهانة
الوطن به ، والمتاجرة باسمه . ففي الوطن لا مكان لغير الانتمازيين
والوصوليين :

ايها التمس في حياته وفي موته

قبرك البطيء كالسلحفاة

لن يبلغ الجنة ابدا

الجنة للعدائين وراكبي الدراجات . (ص ٩٠)

في قصيدة « الحصار » يعود الماغوط الى الحديث عن مصيره كمثقف
او شاعر ، فكل شيء يقول له انه لن يموت « الا جائعا او سجيناً » ؟ . لماذا ؟
- لانه رافض ، ليس انتهازيا . ولذلك يشعر بالحصار . في « رسالة الى
القرية » يعبر عن غربته تجاه المدينة وحنينه الى الريف . ولكن هذه
الرومانسية لا تدفعه الى العودة الى القرية والى ابيه الفلاح الذي يحسده ،
ذلك لانه قد « تورط » في المدينة فلا رجعة . لقد تورط مع « الكلمة » ،
تملكه هوس الكتابة ، ولم يعد يستطيع منه فككا :

هذا القلم سيوردني حتفي

لم يترك سجننا الا وقادني اليه (ص ٩٣)

امام هذا الاستلاب المادي والروحي الذي يلقاه الشاعر في وطنه يحس
بالغربة والضياع . يشعر بالوحدة ، بفقدان الحماية والسند ، يبحث عن
الامان والاستقرار فلا يجدهما . انه بالاحرى يبحث عن وطنه فلا يجده ،
كما نقرأ في « الليل » و« الى بدر شاكر السياب » وغيرهما من قصائد
الديوان .

والان ، فان المرء يتساءل : اليس ثمة هوة فيما بين الوجهين السياسي
 والاجتماعي للديوان ؟

اننا نوميء بالايجاب فيما لو كان الوجه الاول اشتراكيا ، والثاني
بورجوازيا . في الحالة الاولى نحن امام اديولوجيا ديكتاتورية البروليتاريا
التي تمنع حرية الكلمة عن الطبقات الاستغلالية ، وفي الحالة الثانية امام
ديكتاتورية الرأسمال الذي يتراكم من فقر الكادحين . اما الماغوط فهو بين
بين .. هو ضائع حقا ، لانه « وسط » . وهذه الوسطية توقعه احيانا في

التناقض والنزاع ، كما نرى في قصيدتي « الغابة » و « الفجري الملبى » :

هكذا خلقتني الله

سفينة وعاصفة

غابة وحطابا (ص ١٦ - ١٧)

انه يقف في منتصف الطريق ، لا يستطيع متابعة المسير ، وتستحيل عليه العودة من حيث اتى ، فيشعر بالعجز والقصور ، بل وبفقدان المعاني والقيم التي كان يظنها ثابتة باقية ، كما نستخلص من قصائد « شتاء » و « حلم » و « بعد تفكير طويل » : « لم تعد لى غاية اسعى اليها » (ص ٥٩) . ان الماغوط صادق مع نفسه ، مخلص لمبادئه . لكن الزمن لا يتوقف ، والتطور يأخذ ابعاده كاملة . ها هي البورجوازية الصغيرة وقد تطورت الى بورجوازية ، فتركت ابنها وحيدا ، لانه رفض التأقلم مع الواقع الجديد . وها هي حبيبته قد قارقت ، وسارت مع جموع المتبرجين . يقول في قصيدة « شتاء » :

هي تعشق الهمس والتنهدات في المقاهي

وانا اعشق القفز والصراخ في الشوارع

ومع ذلك . . .

فدراعاي على امتداد الكون

بانتظارها . . . (ص ٩٨)

هكذا تطورت الامور بينه وبين الوطن الذي يحب ، والذي تمثله الطبقة الحاكمة : ما زال البؤس . الوطن يتنمر على ابنائه وهو ذليل امام اعدائه ، مهزوم (« بعد تفكير طويل ») .

الشاعر يرفض هذا الواقع الجديد ، فيعاني من رفضه ويحارب من قبل ممثلي الوطن . فلا هو راغب بمسايرتهم ، اي ان يتخلى عن افكاره ومبادئه ، ولا هو بقادر على مجابتههم لارتباطه بهم بشكل ما او لخوفه . امام هذا الوضع يتذبذب الشاعر بين الامل والتشاؤم ، بين الثورة والاستسلام . . . هذه المشاعر والدوافع النفسية المتناقضة تجعله ، كما قلنا ، مقيدا عاجزا ، فيمتلكه القنوط . . وبالرغم من انه يعترف احيانا بتناقضاته وقصوره ، فانه يلجأ احيانا الى التبرير والتفسيرات اللاعلمية ، وذلك بالقاء اللوم على « الجبن والخوف » ، كما رأينا في قصيدة « الوشم » ، او على « القدر » او على « العصر » .

يقول في قصيدة « الهضبة » :

ايها العصر الحقير كالحشرة

يا من اغريتني بالمروحة بدل العواصف (ص ١١٥ - ١١٦)
حسنا ايها العصر
لقد هزمتني (ص ١١٧)

والعصر يعني هنا « القدر » ، كما يعني الحياة البورجوازية التي يعترف بتأثيرها عليه ، والتي كانت (في قصيدة « شتاء ») قد جرفت حبيبته معها ، فظل وحيدا غريبا . وفي قصيدة « الهضبة » هذه ، خلاف ما جاء في قصيدة « رسالة الى القرية » ، نجد الشاعر وقد قرر العودة الى القرية لاجئا بعد هزيمته امام العصر . في قصيدتي « مروحة السيوف » و « بدوي يبحث عن بلاد بدوية » يذكر القدر صراحة ، فيقول :

كان القدر يصوب مسدسا الى ظهري
ويسلبني كل شيء في وضح النهار (ص ٣٣)
ان الشاعر يهرب امام التحديات ، ويلجأ الى القرية ، او يحن الى الريف ، كما في قصيدتي « ايها السائح » و « رسالة الى القرية » . في قصيدة « حلم » يحن الى الصحراء . ويلجأ اليها والى حياة البداوة في قصيدة « واجبات منزلية » :

اطلبي لي كوفية وعقالا
وصحراء لا حدود لها
لاعود الى الماضي (ص ٥٦)

وفي القصيدة نفسها وفي قصيدة « الخوف » يلجأ الى البدائية . انها غوغائية (الرسام الفرنسي « غوغان ») كرد فعل على حضارة فقدت انسانيتها ، كما يقول الشاعر في قصيدة « المهذبة في عصر وحشي » . وكان الشاعر قد رأى خلاصه في الموت ، في قصيدته الى بدر شاكر السياب . وفي قصيدتي « خوف ساعي البريد » و « من العتبة الى السماء » ينتظر الفرج من السماء ، وان كان يشك في جدوى الانتظار :

فلننتظر بكاء السماء
يا حبيبتي (ص ١٠)

ليست ثمة مواجهة ، وان وجدت فبمجرد التمني العاجز ، والانتظار السليمي غير الفاعل (كانتظاره للثورة) . وهذا ما نراه في قصائد بدوي يبحث عن بلاد بدوية ، من العتبة الى السماء ، الخوف ، ذكرى حادث اليم لم يقع ، وغيرها . وقد تصل رغبات الشاعر الى حد التدمير ، وذلك اعجز انواع التمنيات .

ولعل دراسة معمقة لقصيدة « مروحة السيوف » تعطينا فكرة وافية،
او - على الأقل - متممة لما ذكرناه ، عن موقف الشاعر تجاه تحديات الواقع
الذي يرفضه . فالقصيدة تصور نسرا عجوزا في الصحراء ينتظر مجيء
العاصفة ، ليخوض معركته الاخيرة . هو اخر نسر في التاريخ . لقد شاح،
واهترا منقاره ، واتسخ الريش الابيض على صدره . وما زال منتظرا . فهو
يرفض الصراع مع الرياح العادية ، حتى ان نسيما صغيرة كانت تدفعه
من صخرة الى صخرة ومن سهل الى سهل . . كانت له فيما مضى من الزمان
سطوة وامجاد . اما الان ، فلا شيء سوى الاسى والذكريات . . واخيرا قبلت
العاصفة ، وجاءت فرصة النسر الوحيدة لتوكيد الذات . ونشب القتال ،
لكن العاصفة كانت تتحاشى الصدام المباشر ، وفي اول فرصة سانحة ولت
الادبار . . فيا لخيبة النسر العجوز ! غير ان العاصفة هوت من بعد ممزقة
على شاطئ البحر . لم يقتلها النسر العجوز ، بل ماتت متأثرة بجراح والام
قديمة سببها لها شيء صغير كالبرغوت قاوم وناضل حتى الموت ! .

ان هذه القصيدة غنية برموزها ودلالاتها . ففي النسر العجوز نقرأ رمز
الوطن ، او الشاعر . . الذي يرى نفسه ، كما كان علي الجندي نفسه ايضا،
وكالمعري الغريب كل الغربة عن زمانه (اخر نسر في التاريخ) . ولعله
دونكيشوت عربي ؟! وفي الواقع تجري قافلة التطور في الوطن ، منحدره او
منحرفة ، بينما يقف الماغوط صارخا دون جدوى . اما العاصفة فهي
التحدي ، ايا كان ، حتى الحضارة والتقدم . الشاعر او الوطن ينتظر
العاصفة ، وكان عليه ان يبحث عنها . وهو في انتظاره هذا يتراجع خطوة
فخطوة امام اصفر التحديات (النسيمات الصغيرة) . . بينما اصفر
الاشياء (البرغوت) استطاع بصموده وكفاحه المتواصل ان يقضي على العاصفة
بكل ضخامتها وجبروتها .

في هذه القصيدة صور لنا الماغوط نسرا عجوزا . وفي الواقع تتردد
الدلالات على العجز والشيخوخة مرارا وتكرارا في الديوان ، وليس في هذه
القصيدة فحسب . فهل هذه الظاهرة برهان على قولنا بان الماغوط يحس
بالقصور والعجز ؟ . في قصيدة « خريف الاقنعة » يقول :

انا شيخ

ها ظهري ينحني

والمارة يأخذون بيدي (ص ٢١)

وفي الديوان القليل جدا من القصائد التي لم ترد فيها عبارات مثل :
شيخ او شيخوخة ، عجوز ، جد او جدة ، خريف ، اعمى مكفوف ، وعكاز .
او تعابير اخرى تعطي المعنى نفسه ، كما نقرأ في قصيدة « حصار » :

اما انا

فسأبحث عن مسبحة وكرسي عتيق .. (ص ٢٨)
ان هذه الظاهرة هامة ولا شك . ونحن نميل الى القول بان الشاعر
الشباب ، وقد خرج على اللعبة ، او - بتعبير اخر - وقف خارج اطار
التحولات الاجتماعية السياسية في وطنه ، يعني كل ما يجري ، دون ان
يستطيع القيام باي شيء لتغيير اي شيء . فالشيخوخة تعني المعرفة
والعجز في الوقت نفسه .

من هذه الدراسة لديوان « الفرح ليس مهنتي » يبدو محمد الماغوط
امامنا شاعرا وطنيا بشكل خاص ، فهو قومي ، يأخذ حب الوطن لديه
طابعا صوفيا مثاليا وبرومانيا . غير ان قضية الوطن تأخذ الى جانب ذلك
بعدا اجتماعيا ، غير اشتراكي ، اذ لا مكان للطبقة العاملة في فكره .
كذلك لا يبدو انه متأثر بالماركسية ، بعكس اكثر شعراء البورجوازية الصغيرة
منذ اوائل الستينات . والماغوط ابن ريف ، مع كل ما يمثله الريف من بساطة
وصدق وعفوية ، يعيش في المدينة كمثقف ، سلاحه القلم والكلمة . انه يدخل
الصراع في سبيل افكاره الوطنية ، الا انه لم ينسجم مع الحياة المدنية
البورجوازية ، الجافة انسانيا ، ولم يرض بما آل اليه الوطن من ضعف
وارهاب . يرفض ، فيلاقي الاضطهاد . ويزداد غربة وضياعا . فهو
يرفض المسيرة ، ولا يقدر على المواجهة والمقاومة . يقف كبورجوازي صغير
في منتصف الطريق ، كما وقفت طبقته ، لكن ليست له جمعتها وثورتها
المزيفة . وقد انحرفت هذه الطبقة من ثم ، لكن الشاعر بقي واقفا رافضا
دون فعل ، ودون مزادة ايضا .

ويبدو ان الماغوط لا يعتبر الخامس من حزيران هزيمة له . انه يتجاهل
الهزيمة فلا يبررها بالتالي ولا يكيل التهم لمن هم غير مسؤولين عنها ، كما
فعل غيره من شعراء البورجوازية الصغيرة . الماغوط يعبر بصدق وصراحة
عن عجزه وقصوره ، ومن ثم اليأس والاستسلام ومحاولات اللجوء الى
سند ، الى حماية ما ، الى ما يمكن ان يتعلق به ، فيجد الاستقرار

والامان، وقد كان ينتظر ذلك من وطنه . وبخلاف الشعراء الاخرين من طبقته لم ير الماغوط املا في العمل الفدائي ، فهو لا يتطرق اليه لا من قريب ولا بعيد . وهذا طبيعي ، عندما لا تلقى مسألة الاستعمار منه الاهتمام الذي انصب عليها من قبل شعراء البورجوازية الصغيرة الاخرين .

من هنا ، وبحدود الجوانب التي تطرق اليها ، نرى في الماغوط اصدق الشعراء السوريين الذين يمثلون المرحلة التي عاشتها البورجوازية الصغيرة بعد الخامس من حزيران .

مصحح الفصل الخامس

البطل الشعبي في الأدب السوري

يندر ان نرى واقعة بطولية في تاريخنا القريب ، حظيت بمثل الاهتمام الادبي الذي كان لواقعة « بو علي شيهين » (كما يسمي ابناء جبال العلويين « شاهين ») . فلقد كتب عنها حيدر حيدر وممدوح عدوان ومحمد عمران . كما حول المخرج نبيل المالح كتابة حيدر الى فيلم سينمائي نال اعجاب الجمهور السوري . ومما يلفت الانتباه حقا ، ان الاهتمام الادبي تركز على « بو علي شاهين » في فترة الهزيمة الحزيرية تماما ، فتاريخ نشر أعمال الادباء الثلاثة المذكورين يؤكد انهم انجزوها قبيل او بعد حزيران ١٩٦٧ . هذا ، في حين ان فلاحي جبال العلويين يتناقلون سيرة شاهين منذ ظهوره ، بينما هو في المناطق السورية الاخرى غير معروف قبل احيائه من الادباء المذكورين ، وخاصة من قبل حيدر حيدر . سنتوقف في البداية عندما كتبه حيدر ، وهو الجزء الاكبر والاهم في مجموعته القصصية « حكايا النورس المهاجر » ، ثم نتوجه الى ممدوح عدوان ومحمد عمران .

« الفهد » لحيدر حيدر (١)

في هذه القصة سعى حيدر لحياء بطولة شاهين ، الفلاح المتمرد في جبال مصياف بعيد الاستقلال . وقد قدم للقصة بنشيد ملحمي خاطب فيه البطل باللعاني التي تقوم كمحاور للقصة كلها .
الارض ضيقة لمساحة قبر
رخوة كسبخ المستنقعات

(١) في : حكايا النورس المهاجر ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٦٨ ، ص ٣ - ٨٨ .

فاخفض رأسك قليلا ، ولا تسمخ .
العالم يطلبك
فتذكره ،
والنسيان هو الموت
الفقوة الظليلة
هي الردى .
أخفق من الشرق والغرب
والشمال والجنوب
طالعا من جسد الارض
عابرا في نسغ الصنوبر
مارا فوق جراح البشر .
ولادتك
وتاريخ الدم
وموتك

وطن رايته ممزقة . (مقاطع متفرقة من النشيد ص ٥ - ٧)
وتبدأ اثر النشيد سيرة الفقر والاستغلال ، الجذب والارهاب في قرى
جبال العلويين ، ومنها « سيفاتي » قرية شاهين . كان فلاحو تلك الجبال
قد قاتلوا الفرنسيين بقوة وعناد ، واذ انتهت الحرب واستقل الوطن
والقوا - الا قلائل منهم - بأسلحتهم ، « لم يجنوا غير مخافر الشرطة
الوطنية » ، « واستثمر زعمائهم النصر » (ص ١٠) . وعندما كان الثوار
يموتون في سبيل الوطن ، « كان الواثون الاوصياء يسجلون في دوائر
الدولة ، الاراضي والعقارات ، ويقتسمون القرى في سرية تامة ، بينما
جماهير المقاتلين الفقراء يتحولون الى اجراء ومرابيعين وخدم ، لهؤلاء
الذين استلبوا النصر وسرقوه في الفعلة » (ص ١١) . وهكذا لم تغادر
البلاد حوافر الفرنسيين ، حتى حلت محلها حوافر ورثتهم الاقطاعيين .
كان شاهين مرايعا ، يعمل واسرته في الارض سنة بكاملها ، ليقدم
في النهاية الى الاغصا (الاقطاعي) ثلاثة ارباع المحصول ، ويحتفظ لعائلته
ولبذار الارض بالربع الباقي . ثم جاء عام محل ، فلم تغل الارض ، حتى
اضطر الفلاحون لاكل الشعير وهو غذاء الحمير . ومع ذلك كان على شاهين
وغيره من المرابيعين ان يعطي للاغصا حصته ، وبقوة الدرك ، ان لم يكن
بالرضى . . لقد كانت الظروف الموضوعية ملائمة للثورة ، او لنقل لمتابعة
الثورة بالقضاء على العدو الداخلي بعد اندحار العدو الخارجي : « الفلاحون

الفقراء الجهلة والارض والتعب ومرارة الايام في ضفة ، والملاك والقيمون
والمشرفون والراحة والسيطرة والدرك في الضفة الثانية » (ص ١٣) ،
غير انها لم تلق استجابة الا لدى فرد واحد ، فكان الضحية .

كانت الظروف الموضوعية ملائمة ، فماذا عن الظروف الذاتية ؟

يقول الكاتب : « الاف البيوت المسقوفة بالطين والحطب ، والمزابيل
والمرض وبعض الحيوانات ، كلها تنمو فوق ارض خصبة تفيض بالينابيع
والخضرة ، ورجال محنيو الظهر هدهم التعب وفقدان الامل ، تائهون في
ذلك العالم الاخضر القاسي ، يمضون ايامهم بين الارض والبيت ، ويعتقدون
خطأ بأنهم كالبشر » (ص ١٣) . هناك اذن وعي قاصر خاطيء . وقد جاء
هذا الوعي الخاطيء المتخلف من الحياة المحدودة ، ومن الايديولوجيا المتوارثة :
« القناعة كنز لا يفنى . ويسبحون بحمد الله والشيوخ ، ولزاراتهم يرفعون
التمتعات السرية وروائح البخور . لقد هبط الدهر عليهم فاستكانوا »
(ص ١٣) . وجاء ايضا من الاعيب الزعماء ، الذين خدعهم والهوهم
بتحرير فلسطين التي خائها نفس الزعماء . ثم ذلك التاريخ الطويل من
الارهاب الديني والعزلة في الجبال ، حتى قبل مجيء الاتراك .

من هذا التحليل يبدو للوهلة الاولى ان حيدر حيدر يفكر ماركسيا
حسب نظرية « حرب الشعب » التحريرية : لقد كان التقسيم الطبقي واضحا ،
والتفاوت كبيرا ، وكان الاستغلال والارهاب كافيين لقيام الثورة ، غير ان
العامل الذاتي (اي البناء الفوقي) كان معيقا . ولكن ، كيف امكن لشعب
قاوم الفرنسيين بتلك الضراوة ان يكون بذلك الخنوع امام اقطاعييه ؟!
لقد بالغ حيدر اذ لم تكن هناك « ثورة معذورة » ، فمقاومة الفرنسيين
لم تكن حركة شعبية عامة في تلك الجبال ، كانت محدودة بقدر محدودة
الوعي القومي ، ومتأثرة بالاعداء الطائفي المتوارث بين ابناء الشعب الواحد .
هذا من ناحية . ومن ناحية اخرى كانت هذه المقاومة بقيادة الزعماء
الاقطاعيين انفسهم ، الذين يسميهم الكاتب « ورثة اوصياء » و« ورثة
غير شرعيين » للاحتلال الاجنبي . وهؤلاء - باغليبتهم العظمى - لم يصبحوا
اقطاعيين بفضل فرنسا وباستثمار النصر ، كما يدعي الكاتب ، بل كانوا
كذلك منذ ايام الاتراك .

ان الكاتب يقوم بتبسيط غير جائز للعلاقات الطبقيّة التي تواجدت
في جبال العلويين في فترة قيام الحكم الوطني في سورية . فهو لم يعط
للتنظيم العشائري اهميته في هذا المجال . فلم يكن الكثير من الاقطاعيين
في نفس الوقت زعماء عشائريين ، اي اقرباء للمرابعيين ؟! او زعماء دينيين ،

لدى جماعة بشرية مضطهدة دينيا ؟ ! . ثم ، هل كان التقسيم الطبقي بالوضوح الذي يظنه الكاتب : الاقطاعيون واجهزة قمعهم في ضفة والفلاحون المربعون في ضفة ؟ ! . - بالتأكيد لا ، فقد كانت الملكية المشاعية (١) ، العائلية والعشائرية ، اهم شكل من اشكال الملكية في تلك البلاد . قد يكون الامر مخالفا في « سيفاتي » وفي قرى قليلة أخرى ، لكن الطابع العام لتوزيع الملكية - وهذا هو المعيار - هو طابع الملكية الصغيرة وليس الكبيرة .

اعتمادا على ذلك نرى ان الظروف الموضوعية والظروف الذاتية (الوعي الطبقي) لمجتمع يو علي شاهين لم تكونا بمصلحتهما العامة مهياتين وقتذاك لقيام الثورة . وقد كان الفهم الماركسني للكاتب ناقصا . ان قلب النظام الاقطاعي لا يكون تاريخيا الا بثورة برجوازية (نموذج اوربا الغربية) ، وهذا ما لم يكن اي عنصر هام من عناصرها متواجدا آنذاك ، او بثورة ديموقراطية تقودها طليعة البروليتاريا الصناعية (نموذج روسيا) او الزراعية (كوبا) ، وهذه ايضا كانت في بداية تكوينها في سورية . ثم - بالترايط مع هذا - ، أين الفئة المثقفة الثورية ؟ .

« الفهد » قصتان في قصة واحدة ، قصة شعب وقصة رجل ، وهما قصتان متحدتان بقدر ما كان بو علي شيهين متحدا بأرضه ، مجسدا روح الجماعة التي ينتمي اليها .

كان شاهين فلاحا مربعا ، كما رأينا . وكانت حياته تسير على وتيرة الفلاحين كافة ، حتى فجرها صاعق مفاجيء على يد وكيل الاغا ، الذي قدم يطالب بالحصة واغلظ في الطلب ، فشم وهدد بسحب الارض . رفض شاهين الطلب وطرده الوكيل ، فقبض عليه الدرك ، اهانوه وضربوه بوحشية . في المساء هرب من السجن ، واستل بندقيته التي هجعت منذ الاستقلال ، واردي اثنين من رجال السلطة ، وفر الى البرية .

كانت المسألة شخصية بالنسبة لشاهين . لقد اهين ، فلم يقبل بالاهانة ، يقول للشيخ : « كانت حربي يا عم وليس في نفسي ضغن لاحد » (ص ٧٦) . لذلك لم يطلب مساعدة من احد ، وربما انتظرها (؟) . لكنه رفض تسليم نفسه ، عندما دعاه الى ذلك صديقه القديم ضرغام بقوله : « لكن

(١) تكون الارض حسب نظام الملكية هذا لاسرة كبيرة او للقرية يرتبط سكانها برابطة القرابة ، وتوزع من فترة لآخرى بين فروع الاسرة الكبيرة او بين اسر القرية . هي تنحدر من « المشاعية البدائية » وتقترب من الملكية الفردية .

الأرض ما عادت تحمل أوزارك ، أما انت وأما القرى » (ص ٥٦) . لقد انكسر أن يكون هو السبب فيما حل بالأرض والفلاحين ، فقبل تمرده ، أيام الثورة الوطنية ، نهب الاقطاعيون أراضي الفلاحين ، وصادر الدرك خيراتهم ، وسطوا على بناتهم ، واستخدموهن في بيوتهم . لقد أوضح لضرغام ومن معه من أهالي سيفاتي ، أن اذلاله وسجنه ومطاردته كانت لجعله عبرة لأي فلاح يفكر بمعارضة سلطة الحكومة . ثم : « آه يا صديقي كم من السنين ستمر قبل أن نصير بشرا !! » (ص ٥٨) . ويتهمه احدانصاره القدامى بأنه « يميل لقيادة عصاة ضد الدرك » (ص ٥٤) ! .

الكاتب يناقض نفسه ، فالقضية اذن لم تكن شخصية في وعي شاهين . لكنه - كالكاتب - لا يفهم لماذا يتركه ابناء قضيته وحيدا . فعندما يشبهه الشيخ بالحسين ، ويشبه الفلاحين بقوم عاشوراء ، يتساءل : « لماذا يحدث ذلك يا سيدي المحترم ؟ » (ص ٧٦) . أن صورة بو علي شاهين في خيال الكاتب مشوشة ، تتأرجح : بين أنه يقوم بعمل فردي غير واع طبقيا ، ولكنه ذو معنى طبقي عظيم ، كما تدل احدى تدخلات الكاتب السردية الكثيرة في القصة : « ويقول : لا . من أجل التائهين ، لكنه لا يدرك ذلك . وهم لا يدركون » (ص ٤١) ، ويبين أنه مدرك لطبيعة النظام ، ثائر عليه ، لكن قبل الاوان ، سابقا لزمه ، فلم يستطع فعله القاسي افاقة عالم الفلاحين الغفل المبعثر .

بالترايط مع ذلك هناك ايضا نظرة مشوشة ومتناقضة الى الجماهير وموقفها من تمرد شاهين . من ناحية يلوم الكاتب الفلاحين ، بل ويهاجمهم ، لموقفهم المحايد عمليا ، وإن كان مؤيدا عاطفيا ، تجاه حامل قضيتهم . لنسمع هذا الحوار :

« وتمتم الصبي لوالده : اتمنى لو انني مع شاهين .

ابتسم الوالد : كلنا يتمنى يا ولدي ، لكن .. »

« قال ابو الصبي : رجل قام في وجه الدرك قيامة مجنون . من نحن لنقاوم الدرك ؟ »

قال الصبي بفجاءة : لكنه يقاومهم منذ زمن طويل وحده .»

(ص ٤٥)

ومن ناحية اخرى يتحدث الكاتب مطولا عن ضمور الوعي لدى هؤلاء الفلاحين ، بل وخطاه ، وأنهم كانوا يرون مشكلة شاهين شخصية ، لا ناقة لهم فيها ولا جمل . لكن يبدو أن الكاتب لا يعتبر ذلك مبررا لخنوعهم . ومن هنا لا بد أنه يرى انفصالا بين الوضع والوعي الطبقين من جهة

والموقف العملي من جهة أخرى . وهذا غير صحيح ، فمهما كان الوضع الطبقي بائسا ، لا يمكن ان يؤدي الى الثورة الطبقة دون ادراك اقتصادي - سياسي سليم لهذا الوضع .

والحقيقة هي ان ظاهرة بو علي شاهين كانت فردية ، تعاطف معها الفلاحون الفقراء ، لكنهم لم يدركوا يوما انها قضيتهم الخاصة جدا ، بسبب فقدان الوعي الطبقي ، ولتغلب الايديولوجيا الاقطاعية في نفوسهم . والاهم من هذا وذلك ، وهو ما يتفق معهما ، ان الوضع الطبقي لم يكن بالشكل الذي عرضه الكاتب . فالملكية المشاعية والصغيرة المنتشرة بكثرة في تلك المنطقة من سورية وشكل الاستغلال الاقطاعي « المرابعي » ، هذه العوامل لم تكن لتدفع الثورة الى الامام .

وهكذا نرى ان موقف الفلاحين من تمرد شاهين يمتزج فيه الاعجاب والمحبة مع النفور والخوف . في البداية اعتبر اهالي سيفاتي فعل شاهين « محنة » ، واصبح اسمه في القرى الاخرى رمزا للفرع والموت . لكن فيما بعد عرف كل شيء « وصار شاهيين شيئا اخر في ضمير الشعب » (ص ٢٧) . وبعد كل معركة مظفرة كان اعجاب الفلاحين وحبهم له يزيد . لكن لم ينضم اليه سوى نفر من الفرارية (الهاربين من الجندية) . ولم يستطع هؤلاء الصمود طويلا امام التعب والجوع والبرد والخوف ، فتركوه وما خانوه . لكن زمن التمرد طال ، وطال معه تواجد الدرك في القرى وتعسفهم . . بارت اراضي سيفاتي وهاجر الفلاحون الى قرى بعيدة عن موطن البلوى ، وضعف حماس الناس لشاهين او زال . وتعب شاهين ايضا ، جسديا ونفسيا ، وتمنى لو ان ما حدث ، لم يحدث . ولو انه يستطيع العيش بعيدا في امان مع زوجته وابنه . ثم كانت النهاية ، بخيانة خال شاهين نفسه ، بعد ان بجا من خيانة المختار .

في الصفحات الاخيرة من القصة يتخلى الكاتب عن محاولاته « المادية التاريخية » في فهم ظاهرة شاهين ، وينتقل الى فهم مثالي للامور . هذا ما نراه في اللقاء الهام بين شاهين و « الشيخ » والحوار الفني بينهما . في احدى الليالي الثلجة ، وهو سائر بلا هدف ، صادف بو علي شاهين شيخا مسنا ، نحيل ، ذا لحية بيضاء ، يتنسك في بيته المنزوي ، بعيدا عن الناس . ففي « البعد عن الناس راحة للبال » (ص ٧٣) ، كما يقول الشيخ . وقد عرف فيه شاهين واحدا من « اهل التقى » ، اي رجل دين ، يصف الكاتب كلماته بالسحر . ان رجال الدين يلعبون في المجتمع الاقطاعي دور « المثقف » الثوري او الرجعي . وحسب نظرية لينين ، لا بد ان يأتي

الوعي الطبقي السياسي للطبقات الكادحة المضطهدة من الخارج عبر المثقفين الثوريين . وفي الواقع يبدو شيخ حيدر حكيما ، عارفا بما يجري حوله ، عالما بخبايا الامور ، لكنه غير منخرط في الحياة العامة ، انما يراقبها من الخارج او من فوق . انه فوق العلاقات الاجتماعية الاقتصادية ، فوق الصراع الطبقي . والشيخ ينقل وعيا الى شاهين ، ولكن اي وعي؟! .

يشرح الشيخ لشاهين موقف الفلاحين ، فيقول : « لقد قتلك يا بني ! » ، ثم : « حدث للحسين ما حدث . قطع رأسه يا بني وظل للناس عاشورا من بعده » (ص ٧٦) . ويعلل ذلك بطبيعة هؤلاء الناس . هذا الراي ، الذي يحل التناقض في فهم الكاتب لموقف جماهير فقراء الفلاحين ، كما ذكرنا ، يفضح نظرة سكونية (ستاتيكية) ، نظرة مثالية لا ثورية الى الجماهير ، لا تعير اهتماما لشكل الاستغلال والارهاب ، ولا لدرجة التطور الاجتماعي الاقتصادي او مدى الانقسام والتفاوت الطبقيين ، لا تعير اهتماما للظروف الخاصة بالحكام والمحكومين ، او لدرجة الوعي الطبقي السياسي .. الخ . العاويون - حسب هذه النظرة - لم يتغيروا منذ ايام الحسين بن علي! .

ثم لا يلبث الشيخ هو الآخر ان يتعمم بعمامة الماركسية ، فيقول عن الدرك ، وقد ابدى شاهين حقه عليه ! « الدرك ناس بسطاء كفلاحينا يريدون العيش بسلام في بيوتهم قرب نسائهم واطفالهم . لقد دفعوا المطاردتك دفعا ليؤدوا واجبا فرضته الحياة » (ص ٧٩) . وكان الكاتب قبلئذ قد صور لنا شعور احدهؤلاء الدرك بالذنب تجاه شاهين (انظر ص ٤٩-٥٠) . الا ان هذا الراي بالدرك يكشف عن ماركسية حمقاء . لقد خلط حيدر الامور ببعضها ، فشوش القاريء ووقعه في الغموض ، بعد ان بدأ بداية جيدة ، وكاد ان يفهم القضية من الاساس . فالدرك ينحدرون حقا من طبقات فقيرة ، ومثلهم وكيل الاغا ، لكنهم كلاب الطبقة الحاكمة ، المدافعون عن امتيازاتها ، ولا بد للوصول الى رؤوس الشر من الصدام معهم او توعيتهم واعادتهم الى صفوف طبقاتهم الاصلية . لقد دفعتهم الحياة حقا الى مواقعهم ، كما يقول الكاتب او الشيخ ، لكننا بهذه الطريقة يمكن ان نبرر كل شيء ، فالحياة قد دفعت الاقطاعي ايضا الى استعباد الفلاحين ، ودفعت الذئب لافتراس النعاج .. كله قدر من الله . واذن ، ما العمل؟! .

يتساءل شاهين ، اذا كان هذا هو وضع الدرك ، فلم يقومون بعملهم المفروض بتلك الوحشية ؟ انه يرى ان هذا ليس عدلا . فيرد المعلم الشيخ ،

وكانه احد فلاسفة اليونان : « ولكن من يقرر العدل ؟ » (١) . ويرد� المعلم الكاتب : « الله يقرر العدل . الانسان يقرر خرق العدل . الانسان ضائع فوق الارض بين الله والقانون وهو الذي يخسر دائما » (ص ٧٨) . في مآزق كهذا ، بين قوتين جبارتين وقع اذن شاهين . وكان عليه ان يكون « فدية » قومه (انظر ص ٧٩) . وشييه حاله مع الفلاحين بحال الملك الذي قتله حراسه ، خطأ وهو متنكر ، لانه ازعج الملك .

واخيرا يقول حيدر ان شاهين « قد تمرد ومات من اجل الحرية والارض » (ص ٨٨) . لكنه لم يفدنا كثيرا من تجربة شاهين في سبيل الحرية والارض . كان بطلا بالنسبة له ، اسطورة ، كما هو الان ليدى فلاحى منطقته . . اسطورة بطولية تجسد تمنياتهم في الانتصار على قوى القمع ، وفي انتزاع الرزق المنهوب من الاغا ، والحياة الهنيئة . اما حيدر ، فهو بلا ريب يحتاج كمثقف ثوري الى حلم اخر . . وكذلك نحن بحاجة الى احياء ذكرى شاهين الحقيقي ، لا الاسطوري .

« المخاض » لمذبح عدوان

ظهرت هذه المسرحية الشعرية في ايار ١٩٦٧ ، اي قبيل الهزيمة . وهذا التاريخ يؤكد ان الخامس من حزيران ليس الحد الثابت الفاصل للفترة التي ندرسها . فالهزيمة ليست بنت اليوم ، بل هي ذروة لنتاج ما سبق . ولذلك يكون الخامس من حزيران نقطة انعطاف لمنحنى التطور ، وليس حد الزاوية .

بالرغم من ان مسرحية عدوان تدور ايضا حول ظاهرة شاهين ، فان الكاتب قد اعطى الدور الرئيسي لشخصية « السكير » ، الذي اتخذ « بوقا » له ، وجعله شاهدا على عصره ، يراقب الأحداث عن كثب ومن خارج دائرتها . هو ، مثل « الشيخ » في قصة « الفهد » ، فوق التقسيم الطبقي للمجتمع ، وان كان يقف - عاطفيا - مع المسحوقين ويصيه رذاذ القهر الاجتماعي . اما شخصية بوعلي شاهين فهي ليست متواجدة ماديا ، هي غائبة عن المسرح ، لكنها حية الحضور كظاهرة وكفعل مؤثر . وهذا ما اصفى على شخص شاهين طابعا اسطوريا اكثر مما لدى حيدر .

(١) قبلئذ كان الكاتب قد تساءل : « من يعرف الحق ؟ » (ص ٥٨) . وهي تساؤلات من هموم المثقفين ، البعيدين عن عملية الانتاج الاجتماعي ، البعيدين بالتالي عن الطبقات الكادحة الفقيرة .

لقد حاول ممدوح ان يخل قبسا من روح بطله (شاهين) او ظلا منه في شخصية « حيدر » الذي فر لسبب مشابه لما فر من اجله شاهين ، وكذلك الامر في شخصية شاب اخر هو صهر حيدر ، الذي يقتل شرطيا ويفر . هكذا غدا شاهين ، بالفياب والاسطورية ، رمزا لانتفاضة عصب الحياة في مرحلته التاريخية . غدا علامة على الخلجة الاولى التي قد لا تصنع هرما ، ولا تعمر طويلا ، بيد انها تخلق ركود البركة ، وتفضح اسفها . ومن هنا ، فان ممدوح قد اعطى بعدا اكبر لحركة شاهين ، فكانت فاتحة عهد جديد ، بينما كانت لدى حيدر حيدر ظاهرة فردية وفريدة .

وقد كان حيدر اقرب الى الواقع واكثر انسجاما ، فمع كثرة الحالات الفردية المشابهة لتمرد شاهين ، كان لا بد ان تنقلب الحوادث الفردية والانفرادية الى حركة جماهيرية عامة (تحول الكم الى نوع) . وهذا لم يحدث ، لا في الواقع ولا في « المخاض » . ولعل عبارة « المخاض » تعبير عن نظرة الكاتب ، بان هذه الحوادث الفردية الفاشلة ليست سوى الام الولادة لحركة جماهيرية مقبلة . لكن ، كما سنرى ، لم يكن تصوير الكاتب لموقف او لمواقف الجماهير الفلاحية في هذا الاتجاه .

وكما كان في صفوف الفلاحين تملل طبقي من نوع التمردات الفردية التي قام بها شاهين وحيدر والشباب (صهر حيدر) ، بالمقابل كانت هناك جماعة من الفلاحين التي انسلخت عن طبقتها ، وانضمت الى صف الاغوات (الاقطاعيين) . يحدثنا الممدوح عن « حمدان » ، الفلاح اصلا ، و « كلب الاغا » حاليا ، كما يسميه السكير ، ويحدثنا عن « شيبان » ، الكلب الاخر للسلطة ، الذي يصبح - عن طريق الرشوة - دركيا . فممدوح يدخلنا عوالم لم نرها لدى حيدر ، لكن المهم ليس فتح الافاق الجديدة فسي العمل الادبي ، بل ما يصنعه الاديب من هذه الافاق . سوف نرى ذلك .

شيبان وامه العجوز يمثلان الفلاحين المتمسحين بالطبقة المتسلطة . وشيبان هو الاخر لا يتواجد ماديا في المسرحية ، انما نتعرف اليه من طريق « ام شيبان » العجوز الريفية الفقيرة . تقول العجوز في حضرة البيك (الاغا) مستعطفة من اجل تدبير امر ابنتها :

« مالي غير الله واياه

والان نعيش بظل جناحيك

غشنا من ارضك وارتحنا في خيرك

كل الفلاحين هنا من فضلك يحيون » (ص ٢٥ - ٢٦) .

هي اذن بلا ارض ، وكذلك جميع الفلاحين الاخرين في قرينتها ، جميعهم

« مرابعون » ، كما رأينا لدى حيدر حيدر . وبالتالي يصح على « المخاض » النقد الموجه الى قصة « الفهد » بخصوص تصورهما للهيكل الطبقي لمجتمع شاهين (١) .

لكن ممدوح عدوان قال « مرابعين » ، وتخيل « فلاحين متوسطين » ، عندما حلل لنا نفسية ام شيبان : انها تبيع بقرتها الوحيدة لترشي البيك عن طريق حمدان ، فيتوسط لابنها في وظيفة لدى الدولة . فهل كان المربعون السوريون في الاربعينات يفكرون او يحلمون في دخول جهاز الدولة ، وهل كان النظام يسمح لهم بذلك ؟! . لقد اراد الكاتب بحق ان يصم المجتمع الاقطاعي بالفساد والرشوة ، لكنه - برأينا - جهل او تجاهل ان هناك طبقة كاملة تقف حاجزا ما بين المربعين ووظائف الدولة ، وهي : طبقة الفلاحين العاملين على ارضهم وغيرها من الطبقات الوسطى في الريف والمدينة . بهذه الوظائف كانت الطبقة العليا ترشي هذه الطبقات والفئات المتوسطة ، تبعدها عن الارض وعن الفلاحين المعدمين ، تشتري سكوتها ، في حين انها لم تكن ترغب في التخلي عن المربعين الذين تمتعوا من عرق جبينهم . ومن هنا فنفسية العجوز في المسرحية تناسب ام شيبان المالكة (على القالب « مشاعيا ») لارضها ، ولا تناسب ام شيبان المربعة .

لقد رسم نفسية الفلاحين المعدمين - ممثلين بام شيبان - مشوهة . فعندما يقترح البيك دخول شيبان في سلك الدرك ، نراها تنفعل غير مصدقة ، فرحة ، متحمسة ، وتقول حاملة :

« والله سيصبح احلى الشبان »

ويصير مهابا يرهب كل القرية

وسيعرف كل الخيالة ان ابني مثلهم

وستأتيني كي تطلب واسطتي كل النسوان » (ص ٢٧ - ٢٨) .

فالمثل الاعلى للفلاحة ام شيبان والامر كذلك هو ان تصبح وابنها كلبين من كلاب « طبقة الاكابر » ، ان يصبح ابنها متسلطا كسادته ولحسابهم ، ثم يقوم باعمال الرشوة والمحسوبية ، اي يتمثل المجتمع القديم تماما .

(١) صرح ممدوح عدوان في مقابلة اجرتها معه مجلة « الراي » البيروتية ، متحدثا عن نشأته : « لم انتبه للاستغلال الاقطاعي مثلا في ذلك الحين لان الاقطاع لم يكن موجودا في قرينتنا » (العدد ٢ ، ايار ١٩٧٢ ، ص ٧٧) ، علما ان القرية المذكورة تقع في جبال الساحل السوري ، اي تنتمي لمجتمع شاهين .

من زاوية نظر اخرى يمكن لمثل هذه النفسية وهذه الطموحات ان تخلق وتنمو ، عندما لا يكون النظام الاقطاعي السائد متشددا ، كما في ظروف انحلاله واحتضاره . والخطأ الذي وقع فيه حيدر حيدر وممدوح عدوان ، هو انهما يبالغان في تصوير الانقسام والتفاوت والاضطهاد الطبقي ، ويتحدثان في الوقت نفسه عن مجتمع اقطاعي ، يكثر فيه الفلاحون المالكون لوسائل انتاجهم ، ويملك فيه حتى المربعون جزءا من وسائل انتاجهم ، مثل الحيوانات والبذار وادوات العمل .

عبر انحلال النظام الاقطاعي يمكن لمربع - كما عرفته سورية الاربعينات ان يحلم ، بأن يصبح شريطا ، يضطهد ويقمع مربعين مثله . عندئذ تنتفي امكانية وجود « مخاض » ، بسبب تفرق الطبقة الكادحة وانشغال اعضائها وتنافسهم في احتلال مواقع السادة القدماء . والاحتمال الاكبر في حالة تضعف الاقطاع هو ان يتجرا الفلاحون فيطالبون بكل شيء ، بالارض . ولا معنى عندئذ للتحركات الفردية . ان سلوكية احمد تبدو اكثر انسجاما مع مقولة انحلال النظام الاقطاعي السوري بعيد الاستقلال وكذلك العلاقة بين الاغا والدرك . فحمدان يعمل لحسابه من وراء ظهر البيك ، وباسم البيك ، دون خوف ولا وجل . انه يجلس مكان البيك ويدخن في نرجيلته . فهو اشبه بالماليك في عصر الانحطاط العربي ، عندما سمح انهيار النظام لهؤلاء المماليك في التناول على أعلى منصب في الدولة .

من مظاهر الانحلال المذكور يعرض الكاتب موقف البيك من الدرك ، فهو يحترمهم ويكرمهم . فلا يبدو من ذلك انهم خارج الطبقة المتسلطة ، ناهيك عن انهم من الطبقة الدنيا ، بل يظهرون كجزء من طبقة البيك ، كالفرسان (النبلاء) في المجتمع الاقطاعي الاوربي . لكن الكاتب ينقض هذه الصورة في مكان اخر ، عندما ينقل لنا حوارا بين دركبين ، يعبران فيه عن انهما ينفذان الاوامر مرغمين ، وان لا مصلحة لهما في ذلك .

خلاف لما يظن ممدوح عدوان لم يكن النظام الاقطاعي السوري في حالة انحلال واحتضار . التاريخ يخبرنا بتحالف الاقطاع والراسمالية الكومبرادورية ودعم الاستعمار لهما ، وانتقال هادى وغيره من الاقطاع الى الراسمالية في تلك الفترة . عندها كانت ابواب الصعود على سلم الهرم الاجتماعي مغلقة ، ولم تفتح حتى نهاية الخمسينات وفي بداية الستينات ، ولابناء الطبقة الوسطى بصورة خاصة . ومع ذلك لم يكن النظام الاقطاعي في وسط شاهين حديدا .

ولفهم هذه المفارقة لا بد من التفريق بين الاقطاع ، كما عرفته سورية

عامة وجبال الساحل السوري خاصة ، والنموذج الاقطاعي المعروف في اوروبا القرون الوسطى . الفرق الجوهرى مرتبط بـ « العشائرية » ، التي يذكرها الكاتب دون ان يبني عليها . هكذا ، ينقسم مجتمع العلويين الى عشائر تضم الاقطاعيين من زعماء العشائر والمالكيين الصغار والفلاحين المعدمين . وفي الواقع ليست العشائرية ولا مشاعية الارض من صميم المجتمع الاقطاعي ، بل هي ترسبات من مجتمع ما قبل الاقطاع ، تاقلمت مع النظام الجديد . والنظام الاقطاعي الناتج من اتحاد عناصر النظامين لن يكون حديديا ، ولا مفجرا للثورة ، الا بعد انحلال الروابط العشائرية ، ومصادرة القسم الاكبر من الارض لصالح رجال الاقطاع . عملية التطور هذه لم تكن قد تمت بعد في سورية ايام شاهين . وقد ساعد التضامن الديني ، وساعدت عزلة العلويين على استمرار عناصر المجتمع ما قبل الاقطاعي .

من هنا يمكن القول بان حيدر حيدر وممدوح عدوان لم يعرفا مجتمع شاهين حق المعرفة ، وان كانا قد نشأا فيه . ولذلك لم يفهما خنوع الفلاحين للسلطة ، واقتتالهم في الوقت نفسه لاتفه الاسباب . وكذلك حبهم لشاهين مع المحافظة على الحياد . ها هو البيك يتعجب ، مثل ممدوح عدوان ، من هروغ الفلاحين اليه ليفض خصوماتهم العنيفة والكثيرة ، على الرغم من ان هذا طبيعي جدا عندما يكون البيك زعيما عشائريا :

« حمير ..

ولن يصبحوا اي يوم بشر

تصور

أتوا امس كيما يفضوا شجارا » (ص ٣٢)

وهذا هو الدركي نفسه يتساءل محتارا عن سبب صراعات الفلاحين الداخلية . انه الفضب ، « لكن لماذا يحدث الفضب ؟ » ، فيرد السكير - وهو بوق الكاتب - :

« لا احد يدري .. اظنه بلا سبب

ولا شك انه ، يا سيدي ، بلا سبب

وربما لان في حياتنا اعوجاج » (ص ٣٨) .

لكن الفضب لا يكون الا بتضارب المصالح او من اجل التنفيس عن ضغط حبس ، لا يمكن تصريفه في مجال اخر . ويعود في كلا الحالتين الى سلطوية النظام الاجتماعي . فليس هناك حاجة للتفسيرات القبيحة ! . وبصورة عامة يتفق ممدوح عدوان مع حيدر حيدر في تصويره لموقف الفلاحين عامة من شاهين . لقد اعجبوا به واحبوه ، دون ان يعوا انه

يجسد قضيتهم . في البداية تضامنوا معه :

« رجل (١) . لو جاء اليّ لأؤيته

رجل (٢) : لو أعرف أين يقيم لأرسلت إليه مؤونته » (ص ٥٦) .

ولكنهم أخيرا تخاذلوا عنه ، خاصة بعد أن احتدم الصراع وامتد الزمن . واكتفوا فيما بعد بالإقرار برجولته وامتداحها ، وإعلان الشفقة على المتمرد وعلى أسرته . وعلى العموم اتخذ شاهين في وعي الفلاحين شكل أسطورة (انظر المقطع الرابع ، المشاهد ١ - ٩) أضيفت إلى أساطيرهم السابقة .

وماذا عن رجال الدين ؟

لقد كتب حيدر عن الدور السلبي للتعاليم الدينية السائدة ، ولكن بتدخلات منه ككاتب . حقا كان « الشيخ » - كشخصية هامة في القصة - رجل دين ، لكنه كان - كما أسلفنا - خارج نطاق الصراع الطبقي ، لا تربطه بالمجتمع أية مصلحة خاصة . أما ممدوح عدوان فقد هاجم رجال الدين ، وفضح محاولتهم لاحتواء حركة شاهين بعدما راحت « شعبيته » تتسع . يقول الشيخ في « المخاض » ، أن بطولة شاهين هي بفضل تميمة أعطاه إياها أحد رجال الدين . وعندما يقبض على شاهين ويقتل حيدر يقول الشيخ مدافعا عن الأفا : أن البيك تقي ورع ! ، وعلى الناس إطاعة أولي الأمر ، وترك الباقي لله . وأخيرا ، حين يقتل صهر حيدر الدركي فبي نهاية المسرحية ، يعد الشيخ بالوساطة لدى البيك ، يقول الشاعر عبر لسان السكير :

« وبيننا بعض الشباب المتعبين

بهاجرون كالسنونو حين يفقد الرفوف كلها والذاكرة

يقطعون امتن الحبال

ويلجأون للجبال

لكن أولياءنا يأتونهم ليربطوا النير على الرقاب » (ص ٤١) .

لقد برع ممدوح في فضح ممالأة رجال الدين (المشايخ ، الأولياء) للنظام الإقطاعي التساطي . لكن هذه السلبية ليست سمنهم وحدهم ، وأن كانت سلبية من نوع آخر . السكير نفسه يساهم في الإحباط ، فبدعم الموقف السلبي للجماهير من موقع المتبني لمصالحها ، في حين عمل رجال الدين على إحباط الجماهير من موقع العداء . فالسكير - كما يقول للزوجة حيدر (صنو شاهين) - لا يرى جدوى من كفاح زوجها ورفاقه ، لا يرى نتيجة لتلك التمردات الفردية سوى خلاء القرية من الرجال وبوار الأرض . وفي

النهاية يدعو للرضوخ والركوع امام السلطة (سلطة البيك وحقته)
وقانونها ، فيقول عن صهر حيدر بعد مقتل الدركي :

« لن يفعل اكثر من شاهين

فليمض الى المسؤولين

القانون هو القانون » (ص ١٠٦)

ثم : « القانون الموجود سيفرض

لا بد وان تخضع له

والفرد ستعجزه الدولة

ومصارعة البيكوات » (ص ١٠٧)

ولا يقول السكير هذا تحيزا لمعسكر البيكوات ، بل كـ « لا منتهم »
متعاطف ، يرى الامور بعين العقل والمنطق . انه يقول الحقيقة - كما يراها -
ولكنه يزرع الياس كذلك . لانه لا يقدم بيديلا عمليا ممكن التحقيق لنظام
الاستغلال والاستعباد .

هكذا نرى ان موقف « شاهد العصر » لا يختلف عن موقف سواد
الفلاحين الا بنقص المعاناة ، ويكونه صادرا عن عقل وحكمة ، وهو - علاوة
على ذلك - عقل غيبي ، يعطينا حكما ، وليس نظريات تقوم على دراسة
علمية للتاريخ والمجتمع . لقد حاول ممدوح ان يفوص في عمق الفلاحين
وان يتمثل حياتهم ، وقد كانت لفته دليلا على ذلك ، اذ سعى كيما يعرب
اللهجة العامية واستلهم المفردات والامثال والتراكيب الشعبية ، حتى
ليحقق القول ان هذه المسرحية قد كتبت عن الفلاحين ولهم .

لقد كان تمرد شاهين فرديا - وفي نفس الوقت - مؤذنا بقدوم ثورة
جماهيرية على الاقطاع ، كان من اثره الاوائل الذين غالبا ما يقضون ،
ولكن بالتأكيد ليس دون جدوى ، كما قال ممدوح عدوان على لسان بطله
« السكير » . فالتمردات الفردية وبوار الارض .. الخ هي المخاض .

يقول برهان غليون في المقدمة التي كتبها للمسرحية ، ان المشكلة
ليست في الصراع بين الفلاح والقطاعي بالذات ، « ولكنها في الضياع
الانساني الذي هو ثمرته » . (ص ٦) . ويقول ان المسرحية تعبر عن انعكاسات
هذا الصراع في واقع الفلاح ذاته . وان الفلاح ليس الضحية الوحيدة تحت
هذه العلاقات الاقطاعية بل الدركي ايضا ، حتى الاقطاعي نفسه . هنا
يدخل الانسان في لعبة قتل لا تترك نهايتها ، ويكتشف المتمرد مصيره :
القتل او السجن او الفرار ، ودائما لاختلاص ! - نحن نرى ان برهان غليون
قد اصاب في فهم المسرحية . ومن هنا نتوصل ، مع اثنين برهان ، الى

ان ممدوح عدوان قد لعب دور المصلح الاجتماعي الحكيم الداعي الى سلم الطبقات . . لقد رأى الكاتب في انعدام الضوابط الاجتماعية او تخلخلها ضياعا اجتماعيا ، وهي في الحقيقة لم تكن سوى بدايات الثورة الفلاحية ضد الاقطاع . بذلك تكون المسرحية ، اجهاضا وليست « مخاضا » !

((شاهين)) محمد عمران (١)

آخر الاعمال التي اهتمت ببعث بطولة شاهين هو ما جاء في ديوان محمد عمران « اغان على جدار جليدي » . فقد كتب الشاعر قصيدة طويلة صدر بها ديوانه ، وبنائها من مقدمة وخمس لوحات . والقصيدة اشبه ما تكون بمرثية لبطل ملحمي . وقد صب الشاعر اهتمامه على الناحية الفنية فيها ، فطفى الشكل على المضمون عبر اجواء وصور وتعبير متكلفة ، مغالية في الخيال تعيق انقراء عن فهم القضية ، ولا تخدم شاهين لا من قريب ولا من بعيد .

في المقدمة ينقل الكاتب الينا رؤيته لظاهرة شاهين ، فيرى فيها بطولة امة مجسدة في بطولة هذا الفرد :

« بطولة »

بطولة فرد ،

هي بطولة امة ،

ثم ، بعد ذلك ، مجد تاريخ مغاير ،

لصيفة ابطال غير مزيفين ...

فالموضوع موضوع بطولة تبدو وكأنها غاية نهائية ! . والتاريخ عند محمد عمران هو تاريخ ابطال وبطولات . . وبالتالي ليس تاريخ تحركات الجماهير الكادحة ضد مستغلي قوة عملها بالحيلة والارغام . وفي هذا يتعد الكاتب عن حيدر حيدر الذي كان يلج على تحويل التمرد الفردي لشاهين الى تمرد جماهيري فيفيسر التاريخ ، ويختلف عن ممدوح عدوان (٢) الذي لم ير جدوى في التمردات الفردية .

(١) في « اغانى على جدار جليدي » ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٦٨ .

(٢) لكن في قصة « الأبرش » مثلا نرى لدى ممدوح عدوان نظرة مشابهة لـ « البطولة » وفي ديوان « تلويحة الأيدي المتعبة » مرت اشعار تعبر عن فهم مشابه للتاريخ . فهناك تناقصات في فكر ممدوح عدوان نراها واضحة لدى مقارنة اعماله الادبية ببعضها ، وتفسيرها لدينا هو تطويع الشاعر الحديث والجاد لنفسه بهدف التنقية الثورية .

بعد المقدمة تأتي لوحة « الذئب » . وفيها يصور الشاعر حال شاهين بعد فراره ، فيشبهه بالذئب الجريح : كئيب مرعوب ، يتوقع الموت في كل لحظة ، وفي الوقت نفسه هو ذئب خطر وشرس أكثر من أي ذئب آخر . في اللوحة التالية (لوحة سيفاتا) نرى ما الت اليه سيفاتي بعد عامين من فرار ومطاردة شاهين : رعب وارهاب على يد الفرسان القرباء (الدرك) . هذا ما الت اليه القرية بعد « زمان الزهو » . فالشاعر يدعي ، كما فعل قبله ممدوح عدوان ، ان حادثة شاهين جاءت لتعكر الجو الصافي الجميل الذي كان يخيم على القرية ، متناسيا ان هذا الصفاء المزعوم مجبول في الحقيقة من نهب الفلاحين واذلالهم ، وانه هو سبب التمرد . يقول الشاعر :

« يا زمان الزهو ،
ايام سروح الخيل اعراس ،
واعياد ،
لجام الخيل نيران ،
كؤوس ،
مرسح يعبق فيه الليل ،
مزمار ،

وموال عتابا .. » (ص ٢٢)

ونرى في هذه اللوحة كيف أصبح شاهين اسطورة ، فأصبح مثل سيف بن ذي يزن في سيرته المتناقلة شعبيا يتعامل مع انجان ، وكان محمد عمران قد تعامل في اللوحة السابقة مع صبايا الجان هذه :

« قالوا : رأوه مرة في العين
يعطي صبايا الجان
خاتمه المرجان

قالوا : اختفى لما رأى انسان
قالوا : طار فوق القيم

شاهين من عامين .. » (ص ١٧)

في لوحة اللقيا يلتقي شاهين بزوجه لمياء (شفيقة عند حيدر حيدر) وفيها نرى شوقه الى الدفاء والامان وحلمه في ان تستفيق سيفاتا . وفي لوحة الماضي يعود بنا الشاعر الى ماضي سيفاتا ، وقد عمتها الفرحة ، بعد ان انتهت منتصرة من الحرب الوطنية ضد المستعمرين الفرنسيين . وقد عاد شاهين كفيره من شبان القرى من الحرب ، لكن ظمأه للقتل - والقول

للشاعر - لم يطفأ بعد . وهكذا عاودت سيفاتي تعاستها السابقة . وفي
اللوحة الاخيرة (لوحة الغيبة) يصبح الخيار : اما شاهين واما سيفاتي .
يقول الشاعر على لسان القرية :

« اسمعها . أشم سيفاتا »

تحت انين الجرح ، تستغيث :

رأسك يا شاهين

او رأس سيفاتا » (ص ٥٠)

ولكي تعود القرية الى هدوئها وصفائها السابق ، كان لا بد ان ينتهي
شاهين . ان موته - كما يقول الشاعر - هو « مفتاح الصباح » سيفاتي ،
« بابها الى الشمس » . وقد مات شاهين . فهل زال انظلم ؟ هل تحرر
ابناء سيفاتي من نهب وقهر الاقطاع والدرك ؟ يموت شاهين عادت الحياة
الى حالها السابقة ، ولكن اية حال بائسة هذه ؟! - وهكذا تنتهي قصة
شاهين لدى محمد عمران ، بعيدا عن حقائق العملية التاريخية ، على
الرغم من انه اشار الى ان الاغا والسلطة يطلبان رأس شاهين ، ولكن دون
سبب !!

لقد كان شاهين في نظر محمد عمران بطلا مارقا اثار اعجاب الناس
وغضب السلطة ، لكنه في النهاية اصبح لا يحتمل ، واصبحت بطواته
مخربة سيفاتي ، فانهى .. ليبقى اسطورة عند الناس واغنية على شفاه
الصبايا . لقد كان شاهين في نظر محمد عمران اسطورة بأسطورة . اما
حيدر حيدر وممدوح عدوان فقد اعتبروا تمرد شاهين ظاهرة اجتماعية ،
وربطا بينها وبين النظام الاقطاعي ومصالح الفلاحين . فممدوح عدوان رأى
في شاهين بطلا معبرا عن ظاهرة ، لكنها غير مجدية لكونها فردية . اما
حيدر حيدر فكان يرى في شاهين قبسا من نور يمكن ان يصبح شمسا ،
كان يرى فيه امكانية تفجير لقوة جماهيرية كامنة ومفلولة ، لكن هذه
القوة للأسف بقيت في سكونها ، فكان شاهين قذية لهذه الجماهير المعذبة .
ومع ذلك فقد اتفقت الاعمال الثلاثة (قصة حيدر ، مسرحية عدوان وقصيدة
عمران) في منحها الملحمي . لقد عامل الادباء الثلاثة شاهين كأسطورة ، مع
اختلاف في درجة هذه المعاملة وليس بالجوهري ، ولذلك لم نأخذ من تجربة
شاهين في سبيل الحرية والارض الدروس التاريخية التي يمكن ان
نستفيد منها ، والتي يمكن ان تستفيد الجماهير منها في نضالها في
سبيل حياة افضل .

الفصل السادس

شواهد المستقبل الاشتراكي والمجتمع الجديد

شواهد المستقبل الاشتراكي والمجتمع الجديد

لن نخوض في غياهب الجدل الذي طال حول الواقعية الاشتراكية ؛ بعد ان تعددت التعاريف ، وتنوعت التجارب ، من الستالينية والجدانوفية ، الى الفارودية وما نادت به من واقعية بلا ضفاف . . فلقد قال الاصدقاء والاعداء ما يكفي حقا ، كتنظيرات على الاقل .

اننا نرى جيدا المستقبل الاشتراكي لبلادنا وللعالم ، من خلال استقراءنا لقوانين العملية التاريخية محليا وعالميا في هذه الحقبة ، هذا الاستقراء الذي لا يعدو ان يكون كتابنا ملمحا من ملامحه ، وبعض مما يقتضيه من عناء . ولقد آن لهذا الكتاب - الاستقراء ان يقف عند الشواهد القوية التي تتجاوز ما قدمنا من نصوص ، والتي توميء الى ذلك المستقبل المنشود . آن لنا ان نقف عند الكتابة الى - عن البشر الحقيقيين ، في زمن معين وفي مكان معين ، وعبر اشكال فنية وابداعات تعبيرية لا تحدها غير اطر التجارب الانسانية التي تتصل بها . وترمي الى ايصالها .

ها هنا ، سوف نتجاوز ما قيل عن الصعود الى الجماهير او النزول اليها ، وما ترتب على هذا القول من فصل بين الشكل والمضمون . بل اننا نذهب الى ان هذا الفصل انعكاس لنظرة بين العمل الذهني والعمل العضلي . ان هذا الفصل الطبقي بين نوعي العمل جعل صفة الادب مقصورة بشكل عام على طبقات معينة ، كما هو الامر في الثقافة عامة . فحرم طبقة العمال في المزرعة والمصنع والطبقات الدنيا الاخرى من التعبير عن نفسها ، ووئدت بذلك مواهب دفيئة ، حُرم منها المجتمع الانساني .

ان لهذه الحقيقة التاريخية استثناءات . ففي سورية ثمة اديبان معروفان كانا عاملين في الاصل : **حنانمينة** ، و**زكريا تامر** . لكنهما في الوقت الذي غدوا فيه اديبين لم يعودا عاملين . لقد انتقلا من العمل العضلي الى العمل الذهني . وانتقلا بذلك من الطبقة العاملة الى طبقة البرجوازية الصغيرة ، واذا كان حنانمينة قد بقي مخلصا لماضيه متصلا به ،

فان زكريا تامر قد طلق ذلك الماضي . قد تثار هنا ضرورة التفرغ للثقافة والادب كتقسيم عمل ، خاصة في مجتمع كمجتمعنا ، لكن الواقع يناقض ذلك . اذ ليس ثمة من جميع الذين درسناهم او سندرسهم من يعيش من ادبه وحده ، كلهم يقومون باعمال اخرى ، فمنهم المدرس والطبيب والزراعي والصحفي والسياسي والموظف الاداري ..

هذا الاحتكار للثقافة من قبل الطبقات غير العمالية لم يسمح بنشوء وتطور ادب بروليتاري صميمي ، وان كانت النماذج الواقعية والاشتراكية التي ستقدمها في هذا الفصل هي اقرب انواع الادب للبروليتاريا . قد يقول قائل ، ان البروليتاريا السورية نسبيا ضئيلة العدد وما زالت قيد التكوين كطبقة متماسكة مستقلة . غير ان هناك طبقة فقراء الفلاحين الكثيرة العدد في سورية ، وهي مع ذلك تفتقد الى من يتكلم باسمها او يخاطبها . اما الادباء ذوو الاصل الريفي مثل حيدر حيدر وممدوح عدوان وهاني الراهب وعلي كنعان .. فليسوا من هذه الطبقة ولا ممثلين لها ، انهم من ابناء الفلاحين الاحرار (في المجتمع القديم) او البورجوازية الريفية الصغيرة والمتوسطة (في مجتمعنا الحالي) . وربما كان ابن المدينة فارس زرور اقرب الى فقراء الفلاحين والعمال الزراعيين (في حوارية « خفي حنين » مثلا) من ابناء الريف اولئك .

من هنا فاننا لا نرى في نماذج الواقعية الاشتراكية التي بين ايدينا قمة لتطور الادب في سورية ، الا اذا كنا نرى في النظام الطبقي السوري النظام السرمدي المنشود . نحن نرى تلك النماذج في مرحلة متطورة ومتقدمة لما سبق فحسب . وهي ما زالت كاتجاه او كمدرسة تحتاج الى تطوير اكثر ، بقدر ما تحتاج سورية الى تحولات هيكلية بنيوية في المجتمع والاقتصاد . كذلك هي قادرة على هذا التطور ، بقدر ما تكمن في سورية قوى طبقية تنزع الى التحولات والتغييرات المذكورة . هذا التطور الادبي سيكون على الصعيد الفكري باتجاه مادي جدلي ، وعلى الصعيد الاجتماعي بالاتجاه نحو الطبقة العاملة ، وعلى كل الاصعدة نحو نظام اجتماعي ديموقراطي شعبي ، السلطة فيه للمنتجين .

ولقد اخترنا في هذا الفصل اربعة ادباء .

عبدالله عبيد (كاتب قصة قصيرة) اولهم ، اشارة كافية الدلالة الى امكانية التطوير الايجابية . لقد كتب عبدالله قصة (مات البنفسج) في المجموعة التي سندرسها له هنا ، ولكنه كتب ايضا ما تجاوز رومانسية هذه القصة او رجوعيتها فكرس لذلك ادبه انجازا طيبا على درب المستقبل .

وفي الفصل السابق فقط ، اشرنا الى التلمسات العديدة للبورجوازية الصغيرة . ان ما يقدمه عبدالله عبد صورة ناصعة للرهان الذي يجب ان يحسم مسألة هذه التلمسات لصالح المستقبل الاشتراكي ، ضاربا بكل احتمالات العقم والفوضى والذبذبة (انظر الفصلين السابقين) ارضا .

وسعد الله ونوس يتقدم خطوة اثر خطوة في مسرح التسييس والتثوير الجماهيري ، والمسرح ادب العصر بحق ، رأسا اشارة اخرى متميزة عن عبدالله عبد ، فهنا ، ثمة التطلع منذ البداية نحو غاية واضحة ، والنضال من اجلها ، كما تجلى في عطاء ونوس الممتاز .

وفيما بعد ، نصل الى شاهدين هامين في دعوتنا الى ادب المجتمع الجديد ، لا ابتسارا واختلاقا ، بل من خلال المعطيات الواقعية حقا .

فارس زرزور وحنان مينة ، كلاهما ينتمي الى المعسكر الطبقي الاشتراكي ، وكلاهما قدم ممارسات معينة من خلال بعض ادوات هذا المعسكر في العمل . لكن الاول اشارة بالفة الدلالة الى قصور الاداة الفنية ، واجهاض التعبير ، حيث لا ينفع اخلاص النية ولا حسناتها ، فيما نرى الثاني يتابع انخراطه في اللغة ، محققا للرواية السورية انجازات هامة .

في الاعمال التالية لهؤلاء الاديباء يبدو كيف يخرج المستقبل من رحم الواقع ، هناك من بدأ متعثرا ، ثم استقامت له الدرب . وهناك من ابصر منذ البداية دربه ، وهو يتابع مضاعفا من عزمه . هناك من انخرط في احزاب التفسير ، واصيب بامراضها ، وانتكس مع من انتكس منها ، او نهض مع من نهض وتابع . هناك من حل المعادلة الصعبة ، القديمة الجديدة ، للشكل والمضمون ، فلم يرجح بكفة احدهما ، وهناك من اخفق ، ولا ريب ان القطار سوف يتجاوز اخفاقاته ، ويتابع الرحلة الانسانية الشائكة والطويلة نحو العدالة والبهجة .

اننا اذا كنا نقرأ ذلك كله في اعمال عبد ونوس وزرزور ومينه ، فانه لا يغيب عنا في الوقت نفسه الاحتمالات الايجابية امام تلمسات البورجوازية الصغيرة ، وهي الاحتمالات المرهونة بمدى انخراط الاديباء المعنيين بالعمل السياسي الجماهيري ، من خلال الادوات التي يفرزها ، مما يبعد - على كل حال - عن اوهام المقاهي والمكاتب والسماء ؟ ويبعد مواقع الاديباء اكثر عن الدولة ، والطفيلية التي يمكن ان يستمروا فيها . .

ومن ناحية اخرى ، فان الراية معقودة على الدفق الشاب الجديد الذي يرفد التيار الادبي ، نشير الى هذا ، والى اهمية دراسته منفردا ، مؤكدا في الوقت نفسه شرعية الاحرازات العديدة التي تبرز عند ذكر

احد ممثلي هذا الدفق ، من غضاضة التجربة ، او لرجاحة الانسلاخ ، او الانكفاء .. الخ .

عبدالله عبد - مات البنفسج

يرين على قصص عبدالله عبد في « مات البنفسج » (١) اهتمام حافل بالواقع الاجتماعي والسياسي للطبقات الكادحة ، يجنح تارة الى دنيا الرمز والاسطورة كما في قصص « اللعنة » ، « الملاح وسر البلورة » و« ديكنا » ، ويلتصق بالارض تارة اخرى ، فتشتبم في « المشرد » ، « الرجل والعربة » ، « متاعب رتيبة » ، « علق » ، « الشريطة الخضراء » و « الصقر والسحفاة » رائحة العرق ولهفة الحرمان وزفرة العناء . ولا يعدم المرء في المجموعة واحة ظليلة ، تذكر بواحات جبران والرومانسيين المبرزين ، وذلك في قصة « مات البنفسج » .

ان هذا الارتباط الطبقي ينصب بوجه خاص على الاطفال ، وهو يتجلى عموما من خلال التركيز على البطل الواحد في القصة . والملاحظ ان الكاتب يقدم اكثر قصصه بضمير المتكلم ، وكأنه يتبع بذلك قول « مورافيا » ، بان هذه الطريقة هي الكتابة الوحيدة الممكنة في هذا العصر .

الرمز السياسي

اول القصص التي تقود الى هذا العنوان (الرمز السياسي) هي قصة « اللعنة » ، التي تحفل اسطورتها بابعاد وامكانيات هائلة . فمدينة الشمس ، حيث تدور حوادث القصة ، يمكن اسقاطها على البلدان المتخلفة عامة . انها مدينة شقية ، يحكمها ملك مستبد وحاشية من اللصوص والقتلة والحواة ، الذين اعجزوا الملك ، فضمهم الى عسكره ، ليتخلص من شرهم . انهم الجماعة الوصلية التي تحيط بالحاكم ، فتزين له كل شيء ، وتخفي عليه الحقائق . قد يفهم من هذا تبرير للحاكم الذي لا يعرف حقيقة الوضع . الا ان مثل هذا التبرير بات مرفوضا . فكما قال تيبببا : « ان ما ديرو مسؤول عما يجري ، وأن كان لا يعلم بما يجري فهو اكثر مسؤولية » . وهكذا كانت الحاشية تخفي تماثيل الحكماء وقت تفقد الملك لاحوال المدينة والرعية ، لان السحر لم يتمكن من اخفاء سخريتها ورزانتها . هؤلاء الحكماء يمثلون عقل الشعب ووعيه .

في شوارع المدينة كانت تقرأ لافتات دمداة عجبية : « انظروا الى الملك

(١) منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٦٩ .

الف مرة ، والى نفوسكم مرة » ، « كل الدجاج والبيض للملك » ، « كونوا سعداء مثل الملك » ، « لا تفتسلوا في النهر الا باذن الملك » ؛ (ص ٨٨) وكما يظهر من حظر الاغتسال هذا، كان يجري الى شرق المدينة نهر الحياة (لاحظ : نهر الحياة يأتي من الشرق !) : « وهو في الصباح نهر من الدم ، وفي رابعة النهار دنائير فضية تلمع » (ص ٨٨) . ومرة عبر النهر رجل غريب . (اذا منع الشعب عن الاحتكاك بالعالم الخارجي المتنور ، فان النور يأتي اليه) . وهذا يذكر بنظرية لينين في ان الوعي الطبقي السياسي يأتي الطبقة العاملة من الخارج ، من مثقفي الطبقة البورجوازية .

تملئ الغريب في المدينة ، فهاله يؤسها . وخاطب اهليها عن الدنيا شرقي النهر خارج الحدود . فأخذ الشك يقلقل الناس . انهم يحتاجون الى البيض حقا : للتفريخ ، للزوجة الحامل ، للابن المريض . . ولكن الملك يأخذ البيض كله ! . ويتنصتون الى مزيد من حكايا الغريب عن الشاطيء الاخر ، عن الثياب النظيفة بعد انتهاء العمل ، عن الاعياد ، الموت بسبب تقدم السن فقط لا بسبب الجوع ولا المرض . . ويستمعون الى خبر الاظافر ايضا ، فشعب مدينة الشمس بدون اظافر . لقد فر ذات يوم سجين من سجنه ، بعد ان فتح ثغرة في جدار السجن بواسطة ظفره ، فقلع الملك منذ ذلك اليوم اظافر الرعية . انهم شعب مستلب من كل شيء . ويجيبهم الغريب : ان ملككم ظالم ! . فيتأرجحون بين الخوف - اذ ان ثمة في الميدان العام اعمدة من رخام تنتظر الرقاب وثمة نسور استوطنت هناك - وبين الانجذاب الى اقوال الغريب الذي يتكلم افضل من كل حكمائهم والتهتهم السابقين . ان سلالتهم - يقول الغريب - مهددة بالانقراض ان دام الحال ، فماذا يفعلون ؟ ! وحامت النسور في السماء حتى حجبت الشمس ، فعلق الغريب والفلاحون تماثيل الحكماء والالهة . وصعق الملك وحاشيته . ان النسور لم تعد تنهش ! - انها المعجزة . وخيل للناس ان السماء غاضبة ، فأحرقوا البخور وعفروا الجباه . . دون جدوى . ودامت هذه الحال ستة ايام وست ليال . وفي اليوم السابع زاروا اجدادهم واحباءهم وقالوا : نحن اشقياء . وسألوا : ما العمل . فلم يأتهم غير صوته واحد : ان ملككم ظالم ! .

ماذا يفعلون ، عادوا يسألون . انهم لا يملكون قدرة ولا اظافر . بيد ان الحكماء يرسمون درب الخلاص : « لكي يوضع حد للموت ينبغي ان يقابل بالموت » (ص ٩٦) . وهكذا صمم الناس على الموت . رفضوا الاكل والشرب والحياة . واسقط في يد الملك . ان السحر لم يعد يفعل فعله ، وقد رأى حقيقة المدينة المخيبة . اما الحاشية فانها تردد : « لقد افسد الغريب

الشعب . فقد قال اشياء عجيبة . . شريرة : ينبغي ان نقيم السدود في وجه
الغرياء . . الموت للغرياء الاشرار » . الا ان الحكماء يقولون : « لقد فات
الوان . وعبثا تقيمون السدود . فقد وجد النهر طريقه » . ورمى الملك
بورقته الاخيرة : « هراء . ان تحويل الانهار امر شائع في التاريخ . . »
(ص ١٠٠) . لكن محاولته في ركوب الموجة لم تجد . رفض الناس عطايه .
حتى القتل لم يزعزعهم . وهكذا ازمع الملك على الرحيل . الا ان الحاشية
لن تتركه ينجو بنفسه ، ويوقعها في الشر من بعده . لقد تصدت له ،
وحين اصر ، انبرى رجل منها فقتله . واختلف عسكر الملك على خلافته ،
فاقتتلوا ، وعادت النسر تنهش من جديد .

ان الغريب يجسد اثر الاحتكاك بالعالم الاشتراكي او اثر الثورة العالمية
وربح العصر . اما اسلوب النضال الذي مارسه الناس في تغيير حكم
مدينتهم ، فيمثل الطريقة الفاندية . انه اسلوب المقاطعة والموت الطوعي ، لا
في ميدان القتال بل على فراش السلبية . ولعل الكاتب قد اراد ان يؤكد من
جهة ، على عقم هؤلاء القوم واستسلامهم وضعفهم ، وعلى وجود اسلوب
(ما) على الرغم من ذلك كله ، من جهة ثانية . وهنا نرى انه اخطأ من حيث
اخلص النية ، فقد علمنا التاريخ ان الطريقة الفاندية وحدها لا تجدي نفعا .
كما ان الكاتب اخطأ في الصورة المبسرة التي قدم بها حكماء القوم .
لقد بدوا مثل شيخ شاهين (لدى حيدر حيدر) مقتطعين من الواقع ،
معلقين في السماء . لا يرد ذلك ان الامر اسطورة ، فهي ليست خرافية
تستهدف تزجية الوقت . انها ملأى بالايحاءات ، وتفقد قيمتها اذا لم
تسقط او تفسر . ومما يثير التساؤل ايضا ان الكاتب جعل الفلاحين
يتجهون في اليوم السابع الى « الماضي » ، كي يتبينوا طريق الخلاص . لقد
اتجهوا الى الاجداد والحكماء ، فهل يرى الكاتب الخلاص حقا في الماضي لا
في سواه ؟ وفي الحكمة وليس بالعلم ؟ يشتم كذلك من القصة رائحة
الموعظة الى الملوك والحكام ، بأن لا ياكلوا امر رعيتهم الى حاشية فاسدة .
وهذا يتصل بما قلناه عن نية تبرير الحكام . لكن المطلوب هو حكم
الشعب وليس اصلاح الحكام !.

على الرغم من جملة الاعتراضات هذه تظل القصة عملا ممتازا سواء
في بنائه ام في قدرته على التأثير ام في احاطته بمراميه ، ولعلها اخطر
قصص المجموعة . وفي هذا المجال يتذكر المرء قصة مشابهة لدى زكريا
تامر هي قصة « النسيان » في مجموعة « الرعد » . وبالرغم من ان الرعية
لدى زكريا لم تكن اضعف واجبن منها لدى عبدالله عبد ، فان زكريا

لم يجد لرعيته اي مخرج ، فجعل الملك يقتل الغريب ويفرض طاعته من جديد ، بينما في قصة عبدالله عبد دب الدعر والتناقض في صفوف الطبقة الحاكمة وظفرت الرعية . ومن ناحية اخرى يتمثل في قصة زكريا التسلط في شخص الملك ، بينما يحدثنا عبدالله عبد عن حاشية وصولية مزورة للحقائق وبالتالي خادعة للملك .

القصة الثانية من قصص الرمز السياسي هي « الملاح وسم البلورة » التي تتقدم « اللعنة » خطوة نحو انفلاق الرمز وتكريسه ، على حساب عناصر العمل الاخرى ، بينما تتأخر القصة التالية (ديكنز) خطوة نحو تبسيط الرمز وتكريسه لخدمة بناء القصة ، وخاصة مفزاها .

بطل القصة « الملاح » هو في الاصل موظف ، حرر نفسه من ريقية الحياة الوظيفية ، وراح يطوف الدنيا مستجيبا لنداء الشواطيء والصواري . وهنا يجد الكاتب - وهو موظف ايضا - فرصة لوخرات جميلة بقدر ما هي مصيبة : « يبدو انه يستحيل بالنسبة للموظفين ان يقرأوا قصصا . اذ انهم يقضون اوقاتهم في التفكير في البيت حينما يكونون في العمل ، بينما يمضون في البيت النصف الاخر في التكلم عن العمل » (ص ١٦٠) .

ويمر الملاح اثناء التجوال في قرية غريبة ، تداعب الثعالب فيها العناقيد الدانية فحسب وتعيش الحملان والذئاب جنبا الى جنب ، بينما يبدو الناس سعداء . وقد هجر القرية بعض ساكنيها ، وتركوا بيوتهم القرميدية للخواء .

يلتقي الملاح في القرية فتاة تفزل نسيجا معجبا ، تسأله عن فتيات بلاده ، فيقول : « لقد استعاضن عن المفزل بالالة . ان الالة تنتج اثوابا اكثر » (ص ١٥٦) . نساء بلاده ، اذن غير منتجات وبالتالي غير راشدات : « يأكلن الثلجات ويضعن الفلفل اليمني على السنتهن . في بلدي تحلم الفتيات بفرسان من الدمى . وعندما يسري فيها الدم تولي فرازا » (ص ١٥٦) . اما عن بلده فيذكر : « في بلدي لا يميز الناس بين زرق البحر وزرق السماء » ، الارصفة والتراجيل والاقتتال من اجل كلمة ، وخلف ذلك كله يكمن سبب خاص ، انه الثعالب .

والكاتب يؤثر الرمز (او الاسطورة) ، حين يتعرض للمعضلات الاساسية في القصة ، ان رمز البلد المتخلف الذي ينتمي اليه الكاتب واضح هنا ، ورمز الذين يمتصون دم البلد ايضا (اعداء الداخل والخارج سواء) . ان هؤلاء لا يذكرون بحاشية الملك في القصة السابقة . لم يؤثر الكاتب هذا الدرب في التعبير ؟ اهو اكثر انسجاما مع طبيعة القصة القصيرة التي تطمح

الى الفوضى في العالم المتلاطم ، وخاصة عالم السياسة - ان صبح التعبير -
 ام انه سبيل لحماية النفس ، ما دامت الكلمة سيفاً مشرعاً ، كما قال ؟ .
 في احدى الرحلات يهدي ربان ياباني للملاح بلورة زجاجية . انه يدفع
 بها الى الفتاة . للبلورة سر . من يبصر فيها شيئاً ؟ اي شيء ؟ كل اللواتي
 مر بهن ودفع بها اليهن ، لم يرين . والفتاة ؟ . انها ترى البحر بعد لاي ،
 فيستبشر . لم تكن قد سمعت بالبحر من قبل ، وقد حدثها عنه منذ قليل .
 ويتمنى ان تبصر في البلورة شراعاً ، او ملاحاً . . ملاحاً تائهاً . . انها لا
 تعرف ما الملاح التائه . وهو لم يقرأ قصة الملاح التائه ، لكنه يحدثها عنه .
 يعمل خياله . ان الملاح التائه قد صارع الحيتان ، وجنى المحار ، ووقع في
 شرك الشمس . وهو يصارع على الرغم من تكسر اسلحته : « ان الرجل لا
 يعدم وسيلة للدفاع عن نفسه » (ص ١٦٣) . ويرتسم حلم الفتاة بالرجل -
 الاسطورة على عينيها ، فتبدل من هيئة ما تنسج ليتوافق مع الحلم ، بينما
 يتابع صاحبنا رحلته مع الشمس التي اضحت اكثر ابداء لعينيها ، ان ما
 ينقص هذه الفتاة هو ان تخرج الى العراء لتعمل في الحقول ، وتشم رائحة
 عرق الرجال . . فجمال الاشياء ليس في النظر اليها ، بل بمعايشتها
 ومعاناتها . بهذا المقياس تتساوى في نظر الملاح البلد ذات الشعاب المستوحشة
 مع البلد ذات الثعالب الانيسة ، طالما ان كلا الشعبين يعيش على هامش
 صراعات الحياة .

ان شخصية الملاح ليست بعيدة عن شخصية الغريب في « اللعنة » ،
 وهما معا ليسا بعيدين عن « المبشر » ، وان كانت سمات المبشر اغلب في قصة
 الملاح . ويلاحظ استئثار فكرة المثل خارج الدائرة الخاصة بالكاتب . ان البلاد
 السعيدة في القصة السابقة شرقي النهر ، اما الملاح فانه يقطع البحار
 (باتجاه الشرق) ، ويغالب الشمس نشدانا للمطلق ، للمثال المفقود . والنشدان
 هذا يتخذ صبغة اكثر رومانسية وميتافيزيكية .

تفترق قصة « ديكنا » عن القصتين السابقتين - كما اشرنا - بشفافية
 رمزها ، وبساطة بنائها ، وبقدرتها التأثيرية الايجابية المتفوقة . لقد هزم
 اولاد قرية العزف اولاد قرية (المتحدث في القصة) منذ خمسة ايام في كرة
 القدم ، فاراد المهزومون الانتقام ، ان الحكم هو الذي تسبب بالهزيمة ،
 ولذلك لن يستسلموا . وقد انتهى الامر بالطرفين الى اجراء مباراة بين
 ديكن من القريتين .

كان لدى قرية الراوي ديك ضخم جميل ، تهابه الدجاجات وتقدم له
 الطعام ، بينما يتكدس شحمه طبقة فوق طبقة . وكان اصحابه واثقين

من النصر ثقة مطلقة . اما ديك العزفيين فكان اسود، عاري العنق ، نحيل الجسم ، عادي المظهر ، وحين بدأ صراع الديكين كان الناس قد تجمعهمروا، واخذوا يتراهنون . وما هي فترة وجيزة ،حتى انجلى غبار المعركة عن هزيمة الديك الضخم وانتصار الديك الاسود .

في هذه القصة يفضح الكاتب القوة الوهمية للزعامة ، التي تخدع بمظاهرها ، فاذا ما زجت في النار ، تعرت عن لا شيء . - « هذا ديك استعراضات » . - « الاستعراض ضروري لالقاء الرهبة في قلب ديككـم الريعـد » . (ص ١٨٥) . انه حوار بين احد العزفيين واحد اصحاب الديك الاستعراضى ،الذي اثبتت الوقائع انه ديك بين دجاجاته فحسب . فهو لا يمارس جبروته الا على شعبه . انها زعامة لا تنهض على اسس مبررة . والكاتب لا يفصح الزعامة الخداعة وحسب . انه يتناول ايضا الشعب الذي يخلق الاسطورة ويستسلم لها . هو ينقد الدجاجات اللواتي يقدمن للديك الحببات الصحيحة ان غفل عن التقاطها . . الدجاجات (الجماهير) اللواتي ينظرن اليه فخورات مزهوات بريشه الملون ، واللواتي لم تؤثر الهزيمة فيهن ، فتجملهن يرين الديك على حقيقته . كما ان الهزيمة لم تؤثر في الديك نفسه : « عندما اعيد الى القن بكل هيأته المزرية راح يتبختر امام الدجاجات . والاغرب من ذلك ان هذه الدجاجات تراجعت كعادتها الى الوراء عندما بدأ يتناول وجباته » (ص ١٨٩) .

هذا الديك هو القوة المقاتلة في البلد . ثمة ايحاءات كثيرة تؤيد ذلك يقول احد العزفيين : « ان ديكـة الاستعراضات غير ديكـة القتال » و « ان السمـة افسدت ديكـكم » (ص ١٨٨) . اجل، هناك خطر دائم على القوة المقاتلة في اي بلد ، هو ان تبعدا الامتيازات عن وظيفتها الاصلية ، وهي الدفاع ، فيصبح همها الوحيد الرفاه المعاشي والسلطة والوجاهة .



وهاتان صورتان نضاليتان احدهما فدائية ، والاخرى مباحثية . جاءت الاولى في قصة « البذور الطرية » ، واما الاخرى ففي قصة « ارض الرجال » . في القصة الاولى يذهب عمار ، الطفل المراهق ، الى دكان العم حسنين ، ليحضر صابونا للفسيل وشاي للفطور ، تلاحقه وصايا امه بالعودة السريعة . ان المدارس مغلقة بسبب الاضراب ، وعمار هو الذي يخدم البيت . فأخوه نمر يتغيب كثيرا ، لا بد انه يعمل في المقاومة . وعند الدكان يستمع الى ما يدور في حلقة تضم البائع وثلاثة من الرجال . انهم يتحدثون عن

الفدائيين ، وعن اسرائيل ، وعن الناس في الضفة الغربية ، ويخيل للمرء ان القصة ستنتج اذن بعيدا عن الصبي . الا ان الرجال ينصرفون ، مخلفين اشياء واشياء في ذهن الطفل . ويعود العم حسنين ليحدث عمارا عن شقيقته عزيزة التي ذهبت الى عمان ومنعت من العودة .

ويعد ان يتنازع عمار الاغراض ، ومعها اربعة اقلام طباشير ملونة ، يقفل عبر طريق طويلة اعتادها ، متجاهلا وصية امه . على الجدران يقرأ كتابات ضد الاحتلال وعن عروبة فلسطين . ويلتقي اثناء تجواله بشابين من حيه يتحدثان بجانب جدار عن اعتقال الاساتذة المضربين ، وعن نزوح الناس . . كما يلتقي دورية اسرائيلية مسلحة ، يتقدمها شرطي عربي يستطلع لهم . ويستأنف سيره حتى يصل الى الشارع العريض الذي يؤثره ، فيحس ان الاسرائيليين قد شوهوه وسلبوه اياه . وتمر دورية يهودية في سيارة لوري ، فيهتف بها : « يسقط الاحتلال الاسرائيلي » . قيلوح له الجنود باشين ، ظنا منهم انه يحييهم . وتلعب براسه الخيالات الطفولية : لو كان اكبر وحل محل الشرطي العربي ، لاستل سيفه وقطع رؤوس اليهود . . وتشرع يده اخيرا تخط بالقلم الاحمر على الارض : « فلسطين عربية » . ويعبر به عدة رجال وهو يخط ، فيتملونه ثم ينصرفون فور ما يبصرون الدورية العدو . وتكاد الدورية تجتاز عمار دون ان تعبأ به . الا ان قائدها يلتفت فسي اللحظة الاخيرة ليرى ما يفعل الصبي . وبعدئذ لا يعود عمار الى البيت .

لقد حاول الكاتب في هذه القصة ان يبين كيف يتربى الانسان على كره الاحتلال والمحتلين وهو صغير السن ، بل ذهب الى ما هو ابعد فقصد عرض جملة العوامل التي تجعل من صبي حوالي العاشرة ، لا يعرف ما يريد ، فدائيا صغيرا . ضمن هذا الاطار ترسم القصة صورة من صور مقاومة نابلس للمقتصبين . وقد عرض الكاتب من خلال ذلك للفدائيين ، فجاءت صورتهم اكثر واقعية مما لدى حيدر حيدر مثلا في « الشمس الساطعة » ، على انها تستهلك احيانا الكلام المألوف عنهم . ويبالغ الكاتب عندما يرى في كل العرب هناك اما فدائيين او انصارا للفدائيين . ويعتمد عن الواقعية في تخيله للفدائي ، اذ ترتبط صورته لديه بالتفرد والغموض والاعجاز : « ونظر عمار الى ساعدي الرجل المقتولين ، الى رقبته الملقوفة ، الى جسمه القوي جملة وتفصيلا ، ولم يلبث الرجل ذو الشارب ان انصرف ، وقد ترك وراءه سحابة من الهبة والغموض » (ص ١٣٠) . والقصة حافلة بالنقدات « النزارية » : « اننا نشبه المياه التي اصابها الجزر . . اننا نخسر مع الايام موجة بعد موجة » . (ص ١٣٢) ، و « يا الهي اين نضع وجوهنا . . كل

هذه الملايين من العرب . نحن شعب فشار » . (ص ١٣٣) . انفعود الى مناقشة حيدر حيدر حول صحة هذا الطرح للقضية ؟ اما صورة العدو الاسرائيلي في القصة ، فلا تزال عند الكاتب صورة الجرائد والاذاعات .
اما قصة « ارض الرجال » ، فانها تكاد تكون باكملها مونولوجا داخليا لبطلها المناضل المعتقل ، الذي يقطع درجات « الحزون اليساري » الخمس والثلاثين واحدة واحدة ، نحو النهاية التي تتجسد فيها قدرة المضطهدين وغاية العذاب .

انهم يريدون ان ينتزعوا اعترافا ما . وهو يقاوم . يتذكر البحر والهدير ، والطفولة ، وقلع الاطافر ، وهو يقاوم . يتذكر الاغنية التي وضعها مع رفاقه عن الشهادة والموت رهن التعذيب والمقاومة . وهكذا ينثال المونولوج حارا مع تصاعد ارقام الدرجات نحو الخامسة والثلاثين .
ان هذه القصة تقترب الى ان تكون قصيدة من ممتاز الشعر الحديث ، حيث تتصافر حرارة التجربة وكثافة التعبير وشفافية الكلمة وروعة الرمز . انها بحق لوحة نضالية آسرة .

تحظى الطبقات الفقيرة باهتمام كبير من الكاتب كما اشرنا في البداية . بل يمكن القول ان مجموعة عبدالله عبد هي مجموعة قصص تتحدث عن هموم الانسان عامة ، والفقير العامل خاصة ، وعن هموم الوطن ، ولا نستثنى من ذلك سوى قصة « مات البنفسج » . ويتجلى هذا الاهتمام على الاخص في قصص اربع هي : المتشرد ، الرجل والعربة ، متاعب رتيبة وعسودة الاحباب . ويشكل « الكدح » القاسم المشترك في هذه القصص .

في القصة الاولى « المتشرد » غريب لا يملك سوى قوة عمله ، يبحث عن شار لها ، دونما فائدة . انه جائع وتعب وبحاجة الى التدخين ، ولكن انى له ذلك ، واصحاب العمل لا حاجة لهم به . فالقصة تتحدث اذن عن فرد من جيش العاطلين في المجتمع الرأسمالي ، الذي لا يهتم لمصير افراده . هذا جلي ، مع ان الكاتب لا يذكر ذلك صراحة . وبالرغم من ان الغريب لم يجد عملا خلال بحثه المتواصل من الصباح حتى المساء ، وانه لم يذق طعاما ، ولا دخن سيجارة منذ ظهر اليوم السابق ، فان اليأس لم ينل منه ، الا عندما أيقن انه وحيد في هذا العالم .

لقد احس بحاجة الى انسان ما ، لكن الناس مشغولون عنه بهمومهم ومصالحهم الخاصة . ولقد كان بنفسه في الصباح مشغولا عن عبور اراد التحدث اليه ، فمضى عنه ، بينما كان العبور لم يزل في الحديث . ان

مصابة المجتمع الراسمالي هي غربة الانسان عن اخيه الانسان ، قبل ان تكون النقص في فرص العمل . والغريب لم يكن سوى نتاج لهذا المجتمع الانساني .

هذا ما قدمه الكاتب ببراعة مثيرة للاعجاب . ومع ذلك تبقى القصة مؤسفة ، تضع الغريب في زقاق مسدود . فلعلها جاءت رسدا لتلك اللحظة التي تسبق تحول البروليتاري من مستجد لفرصة عمل ، الى ثائر ضد النظام الذي يخلق البطالة ويقتات منها .

صمود الغريب في « المتشرد » يتصاعد لدى محمود في قصة « الرجل والعربة » ، ليأخذ منحى ايجابيا ، حتى ليتمكن ان يعد بطل القصة نموذجا ممتازا للبطل الايجابي الذي يجري الحديث عنه في الواقعية الاشتراكية . وهنا ايضا كما في « المتشرد » وفي قصص تالية يتحدث الكاتب عن احد افراد الطبقة الكادحة . فمحمود عتال ، ينقل على عربته اغراض جاره سالم الى الدار الجديدة في المشروع باللاذقية . لقد مات حمارة « فهيم » منذ شهرين ، وعليه ان يجر العربة وحده . الحمل هائل ، والطريق عبر طلعة الطايبات يقصم الظهر .

وعبر صراع محمود مع الطريق الصاعد ، مع الضدين : الجسد والحمل ، يعود الى حمارة الفقير الذي يكتسب في القصة اهمية انسانية . يتذكر محمود الماضي وشقاءه الطويل ، الزوجة والاولاد السبعة ، حمرة التي ماتت فلم يحزن لاي منها مثلما حزن لفهيم . ويحدث نفسه : « ثلاثون سنة وانت تعتل على ظهرك .. بيتك بالايجار ، ونوافذك بلا ستائر ، واولادك يخجلون منك .. هه . لنر ماذا سيصيرون في المستقبل ؟ فرسان يرمح ؟ هاها .. اي شيء في الدنيا يعادل آلام ظهرك الان ؟ » (ص ٨١) ، ان محمود يحاول قتل الطريق بعلك الخواطر : المبلغ الذي اراد منذ سنين ان يوفره فلم يصل مائتي ليرة مرة ، اجرة هذا اليوم الرهيب ، التواشيج الوثيق الذي كان بينه وبين فهيم الحبيب ، وخز ظهره الذي يتضاعف ، طلعة الطايبات التي لا تنتهي .. وتنعقد غيمات اليأس والوهن فوق حاجبيه فتزيد من اذى الشمس الحزيرية العمودية .. وهكذا نعيش لحظات حية مع محمود وهمومه في رحلته مع الامتعة الى الطايبات . وتكاد نشك الا يكون الكاتب نفسه هو هذا المحمود . الى هذه الدرجة تبدو معاناة الكاتب لهموم الفقراء والكادحين في مجتمعنا معاناة لاهبة ، والى هذه الدرجة تبدو قدرته التعبيرية حارة وموصلة .

وتأتي الرجل لحظة ضعف : « ولكنك وحدك يا محمود ، وحدك في

هذه الطريق . لا اولاد ، ولا امرأة ، ولا عابر يدعم عجلتك بحجر .. يا هو .. هل خلت الدنيا من البشر ؟ .. ماذا بك ؟ هل اصبحت عاجزا تماما ؟ » (ص ٧٩) . وتأخذ الاغراض تتساقط على الرغم من كل احتسراته . ويحتال على الطريق العمودية فيقطعها تعريجا . ان الضنى يشتد ، ولكن العناد يصلب في موازنة انسانية رائعة ، في ملحمة نضالية حقيقية . « وتلاحقت انفاسه . وبيات لهائنه اكثر تقطعا . كان يقترب شيئا فشيئا من الفحيح ، لكنه رغم ذلك فقد تابع طريقه ، لانه كان يدرك ان الرجل اكثر قدرة على احتمال الالم طالما هو قائم على قدميه ، وطالما هو مستمر في سيره الى الامام » (ص ٨٣) .

لسنا ندري في النهاية ، ان كانت بكرات ظهر محمود قد انفصمت ، او ان كان قد استطاع ان يوقف العربة ليرتاح ويتابع ، او ان كان عناده قد انتصر . اننا ندري امرا واحدا ، وهو ان محمود لم يقهر ولم يستسلم ، انه الانسان الفقير الكادح ، والمناضل الصامد .

ثمة محمود اخر في قصة « عودة الاحباب » يمت ببعض الاسباب الى محمود « الرجل والعربة » ، محمود الجديد هو عجوز حي الشراذق في طرف اللاذقية - الحي الذي اوقعه سوء الحظ في مخطط المدينة ، فتحتم على اهليه ان يرحلوا من مساكن الصفيح الى احياء اخرى في اطراف المدينة . ولقد رحلوا جميعا الا محمود الذي آثر البقاء وحيدا على الرحيل . وتفرقت الاسر السبعة التي كانت تمثل عائلة محمود . فقد كانوا يعاملونه كواحد منهم ، وهو الذي لا ولد له ولا زوج ، ولا اقارب . « كان يجمع كسرة الزجاج من حيث اتفق ، وبييعها في البازار . عمل صغير لا يدر كثيرا . ولكنه رغم ذلك يكفيه لشراء التبغ وبعض الحلوى للاولاد .. » (ص ٢١٥) . ان مخطط البلدية يجب ان ينفذ . ومن هنا تبدأ القصة . يعود محمود ، فلا يستقبله احد . وفي وحدته يحلم بالدين نزحوا . لقد دعاهم لئلا يرحلوا ، وليراجعوا المحافظ ، ويقاضوا البلدية . ويستبد به الحلم ، ويبقى القصة . ان المحافظ يستجيب له ، ويعيد الاحباب . وها هو يقع بين كسرة الزجاج ، التي يجمع كل يوم ، على جوهرة ثمينة تساوي مائة الف ليرة . اراد ان يبتاع لكل اهل الحي ما يحبون : الاطفال والنساء والرجال .. ولكن الاخرين « شلحوه » الجوهرة وطاردوه كلس .. ثم افاق من حلمه .

ان هذه القصة تذكر بقصص عبدالسلام المجيلي ، من حيث اعتمادها على طرافة الحادثة . وهي في الوقت الذي تدن فيه السلطة التي لا تلقى

بالا للمشاعر الانسانية ، تمجد هذا العجوز الفقير الذي يحب الناس ، الا ان حبه للارض اكبر ، فهو يتمسك بها ولا يرحل معهم . ولنقل - بالاحرى - ان القصة تمجد تشبث الانسان بوطنه . والقصة توميء الى معنى اخر لا يقل اهمية وانسانية ، فلربما كان محمود سيرحل مع الجماعة ، لو انها استقرت جميعا في مكان واحد . اما وقد تشتت عائلته (المؤلف من سبع اسر) ، فانه لم يستطع الاختيار وفضل البقاء . فمحنة العجوز - بناء على هذا الفهم - لم تكن لتنصب على افراد او على الارض ، بل على تلك العلاقات الاجتماعية التي كانت تربط سكان الشراقد ببعضهم .

نموذج الكادح الرابع هي الطفلة رتيبة او رتوب - للتعجب او السخط - في قصة « هتاعب رتيبة » . ان ام رتيبة واخاها يكدحان كل الوقت في سبيل الرزق ، وتحت اقسى الشروط . اما الاب فقد استبدت به الخمرة ، بعد ان كان يعاقرها بين الحين والآخر ، عندما يتعطل عن صيد السمك (حرفته) . ان رتيبة تباع الكعك امام مدرسة خاصة للراهبات . وتبيع ايضا السمك الذي تصطاده الام . لقد حلت ام رتيبة محل ابيها ، ليس في ادارة شؤون البيت وحسب ، بل وفي المهنة . وفضلا عن ذلك فهي تعمل غسالة في البيوت . وقد دفعت بحامد ، الابن الاكبر ، الى دكان حداد . اما حياة الاسرة فكانت مليئة بالشجارات الحادة بين الاب والام ، حين يعود من غيباته السكرى الطويلة .

تبدأ القصة بوقوف رتيبة امام المدرسة في يوم شتوي قارس ، وتنتهي كذلك . ان رتيبة تنتظر جرس الفرصة ، والريح تشتد عليها ، ريح شرقية مولية وريح غربية قادمة . ويستفحل البرد والجوع . ويتفوق الكاتب في تصوير معاناة رتوب ومقاومتها واحلامها وهمومها ، بالتحديد نزاعها الداخلي : بين دنيا الراهبات المفرية في الداخل ، حيث الدفء والراحة ، وواجب « تنفيق » البضاعة ، بين الحاجة الملحة الى الطعام واسكات الجوع ، والخوف من هدر كعكة في جوفها والعقوبة التي تتبعها من الام . . وتتلوى بين نار الدمع والحقد ، انها تلعن ابا الناس اجمعين ، وتنهار امام اغراء الكعك اخيرا . ويهطل المطر ، في حين تستبد النشوة بها وقد اسكتت معدتها ، وتستعيد ما اختلست عينها من مرأى الرقص في المدرسة . انها ترقص تحت المطر ، وتبتعد عن صينية الكعك ، حتى اذا عادت اليها الفت الوحل والمطر يجللانها . . وعندئذ لا تمضي رتوب في ذلك اليوم الماطر ، ولا الايام التي تلتها الى بيت ذويها .

ان عبدالله عبد يمتلك قدرة مميزة على الفوص في دقائق عالم الطبقات.

المسحوقة الكادحة . وقد تجلت هذه المقدرة في « الرجل والعربة » ، وهما هي تبرز هنا مرة ثانية . فحتى ام رتوب ، التي تعيش على هامش القصة ، استطاعت ان تحتل حيزا كافيا في ذهن القارئ ، كما كان ايضا « الفهيم » حمار محمود القتال . ان ام رتيبة امرأة عنيدة صلبة ، اذارية حازمة وكادحة جلدة . وقد ذهبت رتوب « فرق عملة » بين هذه الام وبين ذلك الاب السكير . وما اكثر ما يضيع الاطفال في الطبقات الفقيرة ، كما ضاعت رتوب ، او في حالات مشابهة . هل التسلط لدى الطبقات الفقيرة الكادحة يصل الى هذا الحد الذي تنتفي فيه كل عاطفة تجاه الاطفال ؟

اذا كان الجواب فان قسوة الحياة والصراع الرهيب ضد الجوع والفقر في سبيل البقاء ، يجعلان من الانسان قاسيا كالام ، او منهارا كالاب . وفي كلا الحالتين ينفس الانسان عن صدره ضغط الظروف المعيشية بعدوانية ضد اقرب الناس اليه : اطفاله ..

ان الكاتب يجيد دياكتيك النفس البشرية ، وخاصة لدى فقراء الناس ، كما ذكرنا . في هذه القصة كان امام رتيبة الخيار بين الصبر على الجوع والبرد والتعب او التهام كعكة واهمال العمل وتحمل العقوبة الصارمة . الا انها هربت من هذا الاختيار ، فاكلت ورقصت ولم تعد الى البيت . وفي هذا تأثير سلبي على نفسية القارئ ، كنا قد رايناه في قصة « المتشرد » . ليس المطلوب طبعاً رزق القراء بحقق الاوهام وعرض ابطلال القصص كسوبرمان ، ولكن - كما يذكر الكاتب نفسه في مكان آخر - لا يعدم المرء حيلة للخلاص ، او على الاقل : لا بد ان يكون هناك شعاع نور . ويرتبط بفهم الكاتب لديالكتيك النفس البشرية فهمه لنشوء الاخلاق : فالانسان ليس سيئاً بالفطرة ، بل الظروف قد تدفعه الى الفس والصوصية ، كما دفعت رتيبة .

واخيراً يدافع عبدالله عبد عن الطبقات الفقيرة ، فيبين ان ابناءها ذوو مواهب قد تفوق مواهب ابناء البورجوازية ، كما راينا رتيبة مع الرقص .. الا ان المجتمع الطبقي يقتل هذه المواهب لدى هؤلاء الناس .

لا ينحصر الاهتمام الاجتماعي الذي اشرنا اليه من قبل بالقصص الاربعة السابقة ، بل يشمل ايضا المرأة كضحية للمجتمع الطبقي الرجالي . فهناك ثلاث قصص تتناول المرأة في صراعها من اجل لقمة العيش ، في مجتمع متخلف كمجتمعنا .
اولى هذه القصص هي « الشريطة الخضراء » التي يتذكر فيها الكاتب

كيف بدأ انحراف حنة . لقد كانا زميلين في الصف التاسع . وكان بلاطفها، ويسمعهما وتسمعه من نشيد الانشاد (١) . وكانت فتاة مدللة مفزعة بقطع الجبن الاحمر . الا ان احوال الاسرة تبدلت فجأة . فالاب توفي ، وأختها مريم ، التي كانت تنفق عليها وعلى امها بعد وفاة الاب ، اختفت . وحل الضيق بعدها . وصار الحي يتقوّل على الاسرة الاقارب . حتى والددة المتحدّث في القصة صارت تمنعه من الاحتكاك بحنه ، الا انه لم يابه . وفي يوم يذهب الى منزلها ياحثا عن كتاب نسيه معها . ويدخل غرفتها ، فيفاجأ بخمس قطع من الجبن الاحمر . ان الفقر الطارئ لا يفسح لقطعة واحدة ! فيعمل النفس : لا ريب ان الحكمة قد جعلتها تخبيء القرش الابيض لليوم الاسود ! وتأتي زيارة السيد ر . للمدرسة ، فتفجر أزمة القصة . ان المدرسة سارة تصر على حضور الفتيات بالشريطة الخضراء والجورب الابيض . ويعود المتحدّث بحنة الى بيتها تحت ممطرة وهو منشغل معها في مأزق الزيارة . وقبل ان يفترقا ، يطلب اليها ان تحضر الى بيت عمته ظهر اليوم التالي ليتناولوا الغداء ، وكانا يفعلان ذلك مرارا .

في المساء يحضر الى منزلها ومعه لفة فيها شريطة وجورب . يصفر لها فلا تنزل . وينتظر فترة ، فاذا بها تخرج من حانوت قريب ومعهما مثل ما احضر مع قطعة جبن . « كانت قلقة كمجرم مبتدئ لم يتدرب كفاية . وما كادت تصل الى عتية بيتها حتى استوقفها الحانوتي ولحق بها . واعتصر نهدها الصغير بين اصابعه . . » (ص ٢٦ - ٢٧) ويتلع الكاتب الخيبة ، وتنتهي علاقته بحنة التي بدأت درب تجارة الجسد .

هكذا يصور الكاتب انحراف الفتاة الصغيرة : للتعويض عن انخفاض الدخل المفاجيء ، او كحل للتناقض الحاصل بين متطلبات الحياة ومستوى الدخل . وهو يصور ذلك من موقع الراي الشفوق ، لا المحب . بهذا الموقف يقرن الكاتب الواقعية برومانسية لا يتخلّى عنها ، حيثما المراء موضوع حديثه . وواقعية صاحبنا في هذه القصة قد وصلت به الى درجة بقائه بالرغم من صداقته مع الفتاة ، مجرد متفرج على الاحداث . ولم تغير في ذلك رومانسيته ، التي تذكر هنا (وفي قصة « مات البنفسج » ، كما سنرى) برومانسية الادباء الاوروبيين في عصر النهضة البورجوازية . هناك محاولة صغيرة للتدخل في الاحداث في نهاية القصة ، ولكنها جاءت جد متأخرة ، ولم تكن لتحول مجرى الامور . قد يبرر حيادية الكاتب قصور بطل القصة - وهو حديث السن - في المساعدة ، لكن هذا يجعل من الامر قدرا لا يمكن رده . وهكذا ترى ان الكاتب قد وقع في هاوية الانهزامية ، من حيث اراد

اظهار الظروف الموضوعية الداعية الى الانحراف . فأين العاما ائذاني؟
اننا نفتقد في هذه القصة ، كما في « متاعب رتيبة » ، الى التحدي
والصمود اللذين اغنتنا بهما قصتا « الرجل والعربة » و« ارض الرجال »
وغيرهما .

قصة الانحراف الثانية هي « الصقر والساحفة » :

رجل غريب في غرفة امرأة مشبوهة . الرجل تاجر ، المرأة مومس .
يدخل الاخلاقي ، ممثل القانون ، فيضبطهما في « الجرم » المشهود :
بدا الشرطي صلبا كحصن من الحصون . وادرك التاجر ان اية محاولة
للتفوذ الى داخل هذا الحصن محكومة بالاخفاق . وتخيل مخزنه المفلق ،
وتساؤل زوجته واولاده عن سبب غيابهم . اما المرأة « فطوم » فكانت تعلم انه
لا بد ان يكون لهذا البناء من ثغرة يمكن الدخول منها . واخيرا تجد الثغرة ،
انها الذهب . وتلوح له بالرشوة ، فينجو التاجر بنفسه بعد ان يحاول
تقبيل يد الشرطي . وعندما رحل الشرطي كانت يدا فطوم خاليتين من
الاساور . وفي ذهنها انبثق الشك في امره : لقد كان شرطيا محتالا .

لقد حدثنا زكريا تامر كثيرا عن الارهاب وعن رجال القمع ، لكنه -
بالتأكيد - لم يكتب مثل « الصقر والساحفة » . بكل بساطة يصيب عبدالله
عبدالقضية في الصميم . زكريا تامر يجعلنا نعيش مع الشرطة والمحاكم
والارهاب عالما خاصا قد يحس البعض انه عالمة ، ولكن الغالبية تراه غريبا .
اما عبدالله عبد ، فهو يتعامل مع الواقع على نحو اكثر حرارة ، دون ان
تضر هذه الواقعية بعمله من الناحية الفنية .

انه يتحدث عن المومس والجماهير والشرطي ، كاتاس عاديين من
ناحية ، ومن ناحية اخرى ، كممثلين لطبقات او فئات ، رابطا مشكلة
البغاء مع قضية المرأة ، مع تسلط القانون ، مع الصراع الطبقي . . هناك
مومس ، هي انسانة . وهناك تاجر له سمعته ، وهو رب اسرة ومن عائلة
محترمة . ولكنه ليس افضل من المومس . ووجهته لم تمنعه من الركوع
امام الشرطي للتهرب من مسؤوليته امام القانون . على الرغم من ان هذا
القانون لا يحمله الكثير من المسؤولية ، اذ يمكنه ان يعود الى فتح مخزنه
والحياة والشارع مرة اخرى . انه قانون طبقي رجالي ، ضد المومس التي
ستفقد اخر فرصة لها للعمل والحياة . وثمة اخيرا شرطي اخلاقي ، لكن
« اخلاق » هذا الشرطي ليست افضل من اخلاق المومس والتاجر . هو
فقير ، وفيه نقطة ضعف . هو ممثل القانون ، ويحتال ايضا على هذا
القانون . وهكذا ، فبالرغم من لا اخلاقية الثلاثة ، نجد في النهاية ان

المرأة هي الخاسر الوحيد . فتتوسع القصة بذلك في مدلولاتها ، لتشمل قضية المرأة وليس فقط البقي ، ولتعطي فهما آخر للأخلاق لا يتوقف عند حدود بعض المظاهر اللااخلاقية ، بل ناظرة إليها كأشكال متعددة لمضمون واحد ، وغير منفصلة عن الظروف الحياتية للبشر المعنيين .

اما القصة الثالثة عن « المرأة » الضحية « فهي « علق » . بطلتها ليست مراة مثل حنة ولا محترفة مثل فطوم . « ان عائشة في الثامنة عشرة من عمرها ، وهي تصلي منذ سن الثانية عشرة . تزوجت منذ خمسة اعوام من رجل وجبته خمسة ارغفة خبز مع ادامها . ولكن زوجها مات ذات يوم . ولم يكن بسبب خمسات ارغفة الخبز اليومية ، وانما بحادث في الميناء . وهكذا سقطت ورقة عائشة - بلا تمهيد - من شجرة السماء ، كفرعونية صغيرة » (ص ٣٧ - ٣٨) .

وعائشة عاملة في معامل التبغ (الريجي) . تعود متأخرة اخر الشهر - حاملة صرة . وتستقبلها امها وهي تغالب ريبة في تأخر ابنتها . ويستقبلها اخوها رضوان موعودا بما احضرت . . وبينما يتباحث الثلاثة في الصرة وفي اغتسال عائشة وتأخرها ، يدخل والدها رستم . وهو عجوز في الخمسين من عمره . اشتغل بمهن عديدة ، وانتهى في حياته المهنية قصابا ، « كان رجلا صالحا او هكذا خيل الى الناس ، حتى كشف امره خبيث ذات يوم . فقد اشاع انه رآه ليلة عيد الفطر بالذات . . رآه يخطط « اليات الضأن » الى اقضية الماعز » . (ص ٤١ - ٤٢) - بعد هذه الفضيحة احوال نفسه على التقاعد . ويبدأ رستم بالتحقيق مع عائشة في تأخرها ، بينما تسحب

ليمتح بعض الماء من البئر . ويتفاهم التحقيق ، ويبدأ الضرب ، وتعلو الاصوات . وتنبق رؤوس الجيران :

- « - انا لا يعنيني الامر في شيء .
- بل يعنيننا جميعا .
- لو كانت امرائي هنا لجعلتها تتدخل . . المسألة مسألة حريم .
- بل ورجال ايضا » . (ص ٤٥) .

وهكذا يرسم الكاتب موقف الناس من معاملة رستم لابنته ، من متفرج الى متدخل ، ولكن احدا لا ينهض عمليا سوى عجوز ليس له ما يخشى عليه غير طقم اسنانه ، وسيعرف متى يسكت . اما عائشة فقد تأخرت عند طبيب . لقد ذهبت الى الطبيب من اجل سننها . لكن السن لا تؤلمها . لقد

سلخت الذهب عنها ، وكانوا قد وصفوا الذهب كي تروج بضاعتها . ويقال ان ثمة ثريا مسنا في الجوار يحوم حول الاب من اجلها . لكن عائشة عاقلة - كما يقال - بشاب اشقر الشعر . وتنتهي القصة باختفاء عائشة .

المحور الاساسي في القصة هو وضع المرأة العاملة في وسط جاهل فقير من مجتمعنا المتخلف ، وقد اجاد الكاتب رسم هذه البيئة . فبالرغم من استقلال عائشة الاقتصادي ، بل - الاصح - بالرغم من كونها معيلا للأسرة ، يتحكم الاب بها ويحصي عليها حركاتها . انه يسيطر عليها بالقوة العضلية . وتسلمه لا تحده حدود ، فلا احد يساعد . اما امها واخوها رضوان فيكتفيان بالاسترزاق منها . بل ان رضوان ، الذي يدافع عنها في حضورها وغياب ابيه ، يمنع اخاه الصغير من دخول البيت اثناء الشجار قائلا : « دعه يؤدبها » . - علما ان سمعة رضوان الاخلاقية سيئة . ان الكاتب لا يعلن حقيقة ما يشاع عن اخلاق رستم وعائشة او رضوان ، فذلك لا يهمه ، انه يريد ان يبين العلائق ضمن الأسرة ، وايضا ضمن المجتمع . سلوك الفرد وتصرفاته ورغباته في اطار هذه العلائق هي التي تحدد اخلاقه ، وليس ما يحكي ، بل ليس في ان يكون لعائشة عشيق او لا يكون .

ومع اعجابنا بهذه المعالجة من قبل الكاتب ، فاننا نتوقف لحظة عند اسلوب حله للتناقض بين عائشة ووسطها ، بين حاجتها كإنسانة وواقعها الاضطهادي . انه - مرة اخرى - الاسلوب الذي رايناه في « الشريطة الخضراء » و « متاعب رتيبة » : الهروب من الاختيار المفروض . وليس غريبا ان نقول ، ان موقفا كهذا لن يكون في صالح تحرر المرأة ومساواتها ، ولا في القضاء على التسلط العائلي (الابوي) او في جعل المجتمع اكثر اهتماما بمصير افراده .

مات البنفسج

حين ظهرت هذه القصة في اواخر الخمسينات ، استطاعت ان تظفر بسمعة طيبة . وفي تقديرنا ان ذلك جاء نتيجة لعاملين اثنين : اولهما استنادها الى الاساس العاطفي التقليدي ، الرومانسي الرجعي في الشخصية العربية ، وثانيهما تفوق الكاتب الاسلوبي . فلو ان العامل الاول كان وحيدا ، لما استطاع الكاتب ان يحقق نصرا هاما . فقد سبقه جبران الى ذلك .

تجلى في هذه القصة رومانسية اليورجوازية الصغيرة في مرحلة تحول بورجوازي . هذا التحول لم يمس سلمى التي بقيت « راسبا » أرسقراطيا .

والكاتب (المتحدث بضمير الانا) يعجب بهذه الظاهرة . وسلمى هي احدى فتيات حي الطبقة المتوسطة ، الذي يسكنه المتحدث قبل اربعة اشهر مع امه وخالته ، وهو لم يزل يحس فيه انه دخيل . لماذا ؟

ان المتحدث طالب مدرسة ، في مرحلة المراهقة . هناك فتيات وشبان اخرون من الحي في مثل سنه يذهبون ايضا الى المدرسة . لكنهم يختلفون في سلوكهم عنه وعن سلمى . انهم يتغازلون « هذا شارع العشاق » ، كما كتب على المدخل الجنوبي للشارع الذي يقطنه . والفتيات بشياهن الضيقة وشعرهن المقصوص كشعر الصبي ، ينقسمن بين فتاة مدربة ذات نظرة ثابتة ، واخرى مبتدئة قلقة تنظر الى الورااء كل بضع خطوات لتطمئن ، الى وجود الحبيب ، وثالثة تتستر في الظلام برفقة شاب . ويلاحظ الكاتب ايضا انهن « يبدلن احياءهن بالسرعة التي تبدل بها الحبراء الوانها » (ص ٥٦) ، فيزدريهن لذلك ...

من هنا نرى ان الطالب منزو ، محافظ ، يكره عصرنة الشيايب والفتيات ، يحلم بالشعر الطويل والوجنتين الشاحبتين والمشية المتزنة ، بالفتاة التي « لا ترفع بصرها عن مقدمة حداثيها الا نادرا او لتفادي مارا ما » (ص ٥٧) ، يحلم بسلمى التي تجسد ذلك متميزة عن الاخريات كافة . هذا يعني انه يريد الفتاة النموذجية للمجتمع الاقطاعي البطريركي . وهو يعبر بصراحة عن رغبته في مجتمع يكون الرجال فيه « قوامين » على النساء ، خاصة عندما يتحدث عن زينب التي « ضربت رقما قياسيا بعدد العشاق » . يقول : « لقد اسفقت من اجلها ووددت لو تكون اختي لاصونها . ان زينب رائعة مثل كعكة العيد » (ص ٥٧) . والصورة الاخيرة هي نوع من تشييء للمرأة : المرأة كعكسة تحب صيانتها . . او طعام لذيذ لا يجوز التهامه الا في مناسبات معينة ، حسب طقوس معينة .

انها فتاة مسحوقة نفسيا ، مكبوتة . اختلافها عن الاخريات مرضي . ان شخصيتها غير متفتحة . بعيدة عن الحياة . لا حيوية فيها كشابة . ووصف الكاتب لها يوحى باحساس نام لديها بالذنب . ولا عجب في ذلك . فتربيتها الدينية الارستقراطية قمينة بتولد هذا الاحساس وبمضاعفته . ومن المؤسف ان الكاتب يقوم بالدعاية للحياة الارستقراطية وللتربيسة الدينية .

ويدخل صاحبنا الى عالم سلمى داخل القصر ، والذي حلم به دائما ، كما يقول . فما هو هذا العالم ؟ - انه عالم ارستقراطي ديني ، حيث الانيكيت الارستقراطي والطقوس الدينية ، حيث السادة والخدم وحيث

« التدين » وتوزيع البركات . . وتتقدم سلمى من المعبد ، حيث تمثال المسيح المصلوب ، اربع خطوات وربع الخطوة (أ) ثم تركع وتبدأ في الصلاة كلها محبة وخير وفضيلة ، حتى انها لا تنسى خادمها الصغير ، فتصلي : « يا الهي احفظ خادمي الصغير ، كي لا اظل بلا خادم » . (ص ٥٩) فيا لهذه النفعية ! انها تصلي الى الله لتقدم طلبات خاصة ، وتصلي من اجل خادمها ، لكي لا تبقى بدون خدمة . . فمن حيث لا يرد ، بل من موقع الاعجاب بالسلوك

العفنة وتدينها .

بل ان الكاتب يناقض نفسه بسرده لحكاية مينو والبراهمي . فيمنو ترى ان الزهور خلقت للانسان من اجل الاستمتاع ، بينما يضحى البراهمي بالزهور في سبيل الله الذي خلقها . مينو ترى ان الحياة وجدت للتمتع بها ، بينما يرى رجل الدين تكريس الحياة من اجل الآخرة . وهكذا فموقف الكاتب وسلمى مثل موقف البراهمي الذي ترفضه الحكاية ، في حين يتصرف الشيان والفتيات مثل مينو التي تجلبها الاسطورة .

وتذهب سلمى الى لبنان ، مكان الاحتكاك مع اقرب والحياة البورجوازية العصرية . وتعود . يسمع ضحكتها ، فلا يصدق عينيه ولا اذنيه ، ها هي مع زينب وثلاث فتيات ، وقد قصت شعرها ووردت وجنتيها . . لقد اصبحت فتاة عادية . وينتهي الكاتب قصته بعبارات الاستفراب والذهول والخيبة . ان اقل ما يقال عن القصة انها رومانسية رجعية ، تعبر عن موقف بورجوازي صغير ازاء التحول البورجوازي للمجتمع الاقطاعي - موقف القلق والخوف من تبعات هذا التحول ، وموقف المثبت بالقديم المألوف ولو كان سيئا . قد يرى ان عبد الله عبد يهاجم التقليد الاعمى لنمط الحياة الرأسمالية الغربية ، ولكن هذا الموقف (السليم اصلا) لا يبرر التمسك والاعجاب بالنظام الاقطاعي البطريركي - فهو ليس البديل المقبول . وللانصاف نقول ، ان هذه هي القصة الوحيدة ذات الصبغة الرجعية في مجموعة عبد الله عبد . ونحن نرجح ان هناك فاصلا زمنيا لا بأس به بين كتابة هذه القصة ، وكتابة القصص الاخرى او اكثرها . ومما نأخذه على الكاتب ان ينشر قصة رجعية مع قصص تقدمية رائعة مثل « المتشرد » ، « العربية والرجل » ، « ارض الرجال » ، « عودة الاحباب » وغيرها . لا شك ان لسدي الادب ، كانشان ذي ماض وحاضر ومستقبل ، ميل طبيعي الى حفظ اثره القديمة بالمعزة والاحترام ، وان كانت تناقض اراءه وسيرته الحالية . الا اننا لا نقبل - مع ذلك - ان يرغم القارئ على ان يكون في مثل موقفه من هذه الآثار .

وقد يكون لامر آخر تأثير في هذا المجال : ان الكاتب ذو نظرة رومانسية الى المرأة ، متأثرة بمفهوم الطهارة او البراءة الديني ، لم تمحها - كما يبدو - احساسه وثقافته الاشتراكية . ولربما جعل هذا العامل نظره يحيد عن رؤية افطاعية ودينية الايديولوجيا التي تدعو اليها قصة « مات البنفسج » . ومع ذلك ، فان هذه القصة الرجعية الوحيدة ان تغير نظرتنا الى عبدالله عبد كاديب وطني تقدمي ، خبير بحياة الطبقات الفقيرة الكادحة ونصير لها . وتقدميته تبدو في احساسه اكثر مما في ثقافته . ولعل هذا - الى جانب عوامل اخرى - قد ساعده في ان يكون على هذا المستوى العالي في كتابة القصة القصيرة .

- ٢ -

سعد الله ونوس

- طبيعة المسرح الجماهيري الثوري -

مسرحية « مفامرة رأس الملوك جابر » (١)

نشأ سعد الله ونوس (مولود في حصين البحر سنة ١٩٤١) في وسط فلاحى ، دينى بلا تزم . فقد كتب في شهادته الينا « كان بالامكان الجهر بالالحاد وانا في السادسة عشر من عمري دون ان يسبب لي ذلك متاعب جسيمة » ، وقد اضافت اسرته الى مورد الزراعة البسيط محاولات متواضعة في التجارة . وتيسر له ان يحصل اكاديميا في القاهرة حيث حمل ليسانس الصحافة من جامعة القاهرة ، وفي باريس حيث حمل دبلوم دراسات مسرحية من جامعة السوربون . وقد كان في لجة السياسة على الدوام دون ان ينتمى الى منظمة بعينها . وبدأ انتاجه المسرحي قبيل هزيمة حزيران ، اذ ظهرت مجموعة مسرحياته القصيرة الاولى بعنوان « حكايا جوقة التماثيل » ١٩٦٥ . لكن المرحلة الحاسمة في عطاء ونوس هي التالية للهزيمة ، حيث تنالت تفجيراته المسرحية الهائلة على تفاوتها وهي :

- ١ - حفلة سمر من اجل ٥ حزيران / ١٩٦٨ .
- ٢ - الفيل يا ملك الزمان / ١٩٦٩ - مسرحية قصيرة .
- ٣ - مفامرة رأس الملوك جابر / ١٩٧٠ .
- ٤ - سهرة مع ابي خليل القباني / ١٩٧٢ .

ولم يقتصر نشاطه الادبي - السياسي على الابداع المسرحي ، فقد نشر عديدا من المقالات والدراسات في مختلف المجالات والصحف العربية ، كما

(١) اعتمدنا النص المنشور في : المعرفة (الممشقية) العدد ١٠٥ ، تشرين الثاني ١٩٧٠ ،

دمشق ، ص ١٨٥ - ٢٨٣ .

انه دخل مجال الاخراج المسرحي .

ان هذه اللحظة الوجيهة عن الكاتب تلقي ضوءا مساعدا عليه من جهة، وتشبي بأن الخامس من حزيران انعطاف خطير في تاريخه ، ولعله في ذلك يختلف عن ادبائنا كافة .

لقد جاء صدى حزيران وتفجيره الصاعق في المسرح العربي موازيا لما كان في الشعر والقصة . ولم يتوقف الامر هذه المرة في حدود النصوص (١) . وفي القطر السوري ، كان علي كنعان من اول المبادرين اذ قدم مسرحية « سد مأرب » (٢) التي عرضها المسرح القومي بعنوان « السيل » . ثم ظهرت « حفلة سمر من اجل هـ حزيران » لنوس ، متصدية للهزيمة ، متسلحة بمنظور علمي وثوري واضح ومتمكن ، عرى الزيف الذي كانت جل المسرحيات العربية تفرق فيه ، وخاصة ما اتصل منها بهوم حزيرانية . ان ما اتصفت به هذه المسرحية من وعي وجراة وعمق وصدق جعلها محط اهتمام كبير في انحاء وطننا العربي الكبير عامة ، وفي مصر وسوريا خاصة . وقد انصب عليها هذا الاهتمام كنص وكعرض ، وان كان وجودها كنص حظي بنصيب اوفر ، بسبب محدودية نطاق عروضها وفرض الحجر عليها فترة غير قصيرة . وبعد زمن ليس بطويل طلع ونوس بالمسرحية المعنية هنا « مفامرة رأس المملوك جابر » ، التي عرضت فقط في المهرجان الثاني للفنون المسرحية - دمشق حزيران ١٩٧٢ - ولقد آثرنا هذه المسرحية بالدراسة لانه قيل الكثير في المسرحية السابقة، مما نحبان نقوله ومما لا نحب، في الوقت الذي لم تدرس فيه هذه المسرحية دراسة كافية . ولعل السبب في ذلك يعود لان عرضها الوحيد المذكور جاء مخيبا باجماع المهتمين والمشاهدين على خلاف ما بينهم . ان سعدالله ونوس المؤلف لم يكن سعدالله ونوس المخرج في هذه المسرحية . ونحن سنعمد فيما يلي الى عرض ومناقشة القاعدة التي يصدر عنها ونوس في اعماله جميعا ، وسعيه من اجل المسرح الثوري الجديد ، مستهلين بذلك دراسة المسرحية اياها .

كتب ونوس تحت عنوان « بيانات لمسرح عربي جديد » يقول : « اننا نريد

(١) انظر بدرالدين عروذي : الظاهرة المسرحية بعد حزيران في : المعرفة ، العدد ١٠٤ ،

تشرين اول ١٩٧٠ . واغلب شواهد مستقاة من القطر المصري .

(٢) الطليعة (السورية) ، الإعداد ٩٣ - ٩٤ - ٩٥ .

مسرّحا للجماهير ، اي للطبقات الكادحة من الشعب .. » (١) واذاف :
« اننا نرفض القوالب الجاهزة لان المهم ايست هي القوالب .. اننا نصنع
مسرّحا لاننا نريد تغيير .. وتطوير عقلية ، وتعميق وعي جماعي بالمصير
التاريخي لنا جميعا » (٢) . وهذان القولان على ايجازهما يوضحان بكل
جلاء الوجهة التي يتطلع اليها ونوس في كتابته ، والغاية التي ينشدها .
لقد حدد في بياناته المذكورة الاسئلة الواجبة من اجل تجربة مسرحية عربية
جديدة ، وجعلها تتناول الجمهور : من هو ؟ وماذا سيقال له ؟ وكيف ؟
وكتب في الموضع نفسه : « فاذا ما تساعلنا عن الجمهور الذي يخاطبه المسرح
او عن ارتباط المضمون بهذا الجمهور ، او عن تناغم شكل التعبير مع
وضوح المتفرج الثقافي من جهة ، والمضمون من جهة ثانية .. وجدنا امامنا
حصيلة باهرة من النتائج والمعايير تحال العمل ، وتكشف مدى اصالته
وتماسكه او اضطرابه وزيفه ، لا من خلال تجريدات نظرية ، وانما من خلال
تشخيص عملي مؤسس على قيم سياسية - اجتماعية ، وجمالية ايضا » (٣) .
وفي البيان الرابع ربط مجمل العملية بالسياسة تحت عنوان « ينبغي ان
نشحن لا ان نفرغ » ، فاكد ارتباط نشأة المسرح بالسياسة ، واستمرار هذا
الارتباط في كافة الاحوال ، حتى في تلك التي يدعي ان لا علاقة لها
بالسياسة ، بل انه مد هذه النظرة ليجعلها نعم الثقافة كلها . قال : « نشأ
المسرح سياسيا ولا يزال ، وحتى عندما يبدو غير مكتثر بالسياسة يتحاشى
الخوض في مشاكلها ويتبعد ما استطاع عن شجونها ودواماتها ، فانه يعبر
عن موقف سياسي ، ويؤدي وظيفة سياسية هي باختصار صرف الناس عن
الاهتمام بقضاياهم المصيرية ، والهاؤهم عن التفكير بأوضاعهم ، وسبيل
تغيير هذه الاوضاع ، وذلك جوهر المسرح ، وربما الثقافة عامة في كل
زمان ومكان » (٤) . ان اهمية هذا القول تأتي في نظرنا من ناحيتين :

(١) المعرفة (السورية) ، العدد ١٠٤ ت ١ ، ١٩٧٠ ، ص ١٢ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٣ .

(٣) ص ١١ . ان هذا القول قريب جدا من خطة معالجتنا لموضوعات هذا الكتاب ، شعرا
او قصة او مسرحية ، وانما نذكر ذلك كي نضع عملنا خارج الاختراز الذي ذكره الكاتب
عن دراسة النصوص المسرحية دراسة ادبية - انظر - ص ٧ من المصدر المذكور - اننا
لا نبتغي دراسة ادبية للنص المسرحي ، ولكننا مجبرون على التعامل مع المؤلف وحده لعدة
اعتبارات منها كون بعض النصوص تنتظر مخرجا مثلا ، او عرضت في نطاق ضيق لم يتبين
لنا مشاهدته ... الخ .

(٤) المصدر نفسه ص ٢٧ .

اولاهما صلتها بتجربة الكاتب وبما سندرسه من اعماله ، وثانيتهما دلالتها العميقة المنسجبة على كافة جوانب الابداع الانساني، وهو ما تؤمن به ،ولا نستطيع ان نتعري منه ونحن نتعامل مع ما اعطاه ادبائنا بعد الخامس من حزيران .

ان هذه البيانات تشكل بحق ، وكما اراد لها صاحبها ، منطلقا صحيا لتجربة مسرحية عربية (١) فما مدى اخلاص ونوس لتنظيراته هذه في عمله الثاني ؟ هذا العمل الذي قالت عنه فريدة النقاش (٢) انه حقق الفرجة والمتعة معا ، ودمج ذلك بفكرة !

قدم ونوس للمسرحية بهوامش للعرض والاخراج ، عرف خلالها بمسرح التسييس الذي يدعو اليه ، وما يره عن المسرح السياسي ، وقال انه حوار بين مساحتين ، الاولى هي العرض المسرحي ، والثانية هي جمهور الصالة ، وهو حوار تحول دونه صعوبات جمّة وهائلة منها طبيعة المتفرجين انفسهم ، وموانعهم الداخلية ، ومنها التقاليد المسرحية المبنية على الفاء مثل هذا الحوار ، او جعله ضمنا ، غير مباشر . وبروح انكاتب يقترح الوسائل المساعدة للتغلب على هذه الصعوبات ومنها : وضع ممثليين بين المتفرجين

(١) انظر ما قاله الكاتب نفسه في مجلة الطليعة (القاهرية) . العدد ١٢ ، كانون الاول ديسمبر ١٩٦٩ ، ومنه في ص ٨ : « اريد مسرحا يعلم ، ويحفز على العمل ، اي ان يزيد احتقان المتفرج وهو يعلمه . ان يزججه ، ويدفعه للمبادرة ، للتساؤل لماذا وكيف ، ثم للعمل » .

(٢) انظر مجلة الهلال يولييه تموز ١٩٧١ حيث كتبت فريدة النقاش عن تجربة ونوس منذ بداياتها الاولى في (الفيل يا ملك الزمان) التي كان الخوف فيها فسرديا مبهما ، الى (حفلة سمر) التي كانت اول مسرحية تلت الهزيمة ، وخرجت من التبرير الى التوعية ، فالتسبب الخوف فيها طابعا جماعيا وتاريخيا ، وصار يتعلق بالحياة ذاتها ، كما صارت رؤى الكاتب عامة ابعد غوصا في الواقع ، واكثر تفتحاً من الناحية الفكرية والسياسية ، ونمت لديه الاشكال الفنية نموا رائعا . وانظر ايضا ما قاله الكاتب نفسه عن « حفلة سمر » في حوار له مع سمح الله خان - مجلة شعر العدد ٢٢ - ربيع ١٩٦٩ ونقتطف منه : « بالنسبة الي لم يكن عملا مسرحيا ، وانما كان (مغامرة) في بلد مهزوم ، تعرض لهذه المهزلة التاريخية العنيفة . الارض تميّد تحت اقدام البشر . الناس يمثلون لعبتهم ويتفرجون عليها في نفس الوقت . لم يحدث في تاريخنا ان كان الشعب ممثلا ومتفرجا باّن واحد في مثل هذه المدة التي كان عليها عقيب ه. حزيران . امام وضع كهذا لا يمكن تصور الومب والاشمزاز اللذين يصيبان المرء ان يمسك صحيفة او مجلة ، فيقرأ فيها نفس الكلمات التي كان يقرأها قبل ه. حزيران » ص ٩٠ - ٩١ .

يمثلون الدور الذي ينبغي ان يقوم به المتفرج كمعرض لبقية المشاهدين على التفاعل ، ومن تلك الوسائل ارتباط الموضوع بحياة المتفرج ومشاكله ونسوع المعالجة وشكلها . وبناء على ذلك يقول الكاتب ان مسرحية « مفامرة رأس الملوك جابر » ليست الا مشروع عمل تنتظر مجموعة متجانسة لتنفيذها ، ويرى ان كل عرض لها سيكون بحثا في الوقت نفسه في ظروف البيئة الراهنة .

ان هذا الاعتبار من قبل الكاتب لمسرحيته سوف يلقى بالضرورة كثيرا من تساؤلات النقاد والدارسين لهذه الناحية او تلك من ميزات انسلبية او الايجابية ، فهي عمل غير منته بالصورة الحالية التي نتاولها . وهو ما يذكر بقول الكاتبة الفرنسية اوديت اصلان ، بسان النص المسرحي يكتب اربع مرات ، على يد الكاتب ، ثم المخرج ، ثم الممثل ، ثم المتفرج (١) . بل ان ونوس يتجاوز ما تراه الكاتبة الفرنسية ، ويضيف : « ان كل احاديث الزبائن وتدخلهم في مجريات الاحداث وتعليقاتهم ليست الا اقتراحات ، ولهذا فمن الممكن على ضوء اي اخراج جديد ان يعاد النظر في هذه الاحاديث ، او ان تبدل صيغتها ، وتحول الى العامة » (ص ١٨٩) .

تجري المسرحية في مقهى شعبي ، او في اي مكان اخر مناسب للاستماع الى الحكايات الشعبية على لسان راو معروف في الاوساط الشعبية ، ومعروفة كتبه العتيقة . ويسيطر على البداية جو التراخي ودخان النرجيل والاحاديث التائهة بين الزبائن وخادم المقهى ، الذي لا يفتأ يسمي ناقلا النار او الشاي او القهوة طيلة العرض . لحظة البدء اختيارية ، حسب تقدير مدى تحقق اللفة بين الجمهور والخشبة . ومنذ هذه اللحظة يمكننا الامساك برؤوس القضايا الاساسية التي تثيرها المسرحية كاحوال الناس الذين يشاهدون العمل - وهم الطرف الاخر في معادلة « الحدودة » التي تقوم المسرحية على روايتها - وكازمة الحدودة التاريخية التي يرويها الحكواتي واهيرا موقف الكاتب من التاريخ والواقع المعاصر ومدى نجاحه في تطبيق ما اقترحه من اسس نظرية لتجربة مسرح التسييس الخطيرة .

لعله من المفيد اكثر ان نبدا بالحديث عن الحكواتي « العم مونس » . لقد عرفت شخصية الحكواتي في اعمال برشت (دائرة الطباشير الفوقازية) ،

(١) الاستشهاد مأخوذ من محمد فرحات عمر : فن المسرح ، سلسلة المكتبة الثقافية « العدد ٢٦٨ » الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .

لكنها اتخذت لدى ونوس طعما مميزا غنيا . ان الحكواتي هنا ليس اداة توصيل وحسب . انه يرمز للتاريخ . وهذا هو وصف الكاتب يشي بذلك ويدفع اليه بقوة : « وجهه صفحة من الكتاب القديم الذي يتأبطه . التعابير في وجهه ممحوة ، حتى ليحس المرء انه بازاء وجه من شمع أكبر . عيناه جامدتا النظرة ، ورغم اختباط لونهما ، فانهما توحيان بالحياة الباردة » . (ص ١٩٢) واذا يطالب الزبائن العم مونس ان يحكي لهم سيرة الظاهر ، يجيبهم : « الحكايات مربوطة ببعضها البعض . لا تأتي واحدة قبل الاخرى . سيرة الظاهر يجيء دورها عندما نفرغ من قصص الزمان الذي بدأنا حكايته » . (ص ١٩٤) وهكذا يعلمنا التاريخ ، اي العم مونس ، ان لاشيء يأتي عرضا ، بلا مقدمات او دون شروط معينة .

وعندما يكرر الزبائن طلباتهم ، يطمئنهم العم مونس : « لا تخافوا .. ستأتي سيرة الظاهر .. وستسمعونها ليلات وليلات .. » (ص ١٩٥) . وتلك نظرة متفائلة الى المستقبل ، انها نظرة ماركسية للتاريخ .

يبدأ الحكواتي بقوله : « قال الراوي .. كان في قديم الزمان وسالف العصر والاولان خليفة في بغداد يدعى شعبان المقتدر بالله وله وزير يقال له محمد العلقمي ، وكان العصر كالبحر الهائج لا يستقر على وضع . » (ص ١٩٦) وقد نشب خلاف بين الخليفة والوزير ، تقع في بداية المسرحية على ذروته المتأزمة . اما جوهر الخلاف فهو الاستئثار بالحكم . وقد راح كل من الطرفين يسعى لتدمير الآخر . الوزير يتصل ببدا اللطيف احد امراء بغداد - من انصاره ومن ذوي الفنى والنفوذ - ، ويحدثه عن نية الطرف الاخر في التخلص منهم ، ويلومه مع الامراء الاخرين على ترددهم في الاستجابة لاقتراحه باستدعاء قوات اجنبية تعينهم على الخليفة ومن معه . وكان الخليفة قد شدد في تطويق اية حركة مضادة ، وارسل خلف امراء الولايات يستدعيهم لاعانته على خصومه . فيبرر عبداللطيف تردده السابق بجسامة خطر استدعاء جيش اجنبي يحمل الخراب والدمار . لكن الوزير لا يرى في قدوم الفزاة غير حماية لمصالحه وتجهيزا لكرسي السلطة ، وبعد ذلك لا يهم شيء . ويقر قرار الوزير وانصاره على ارسال رسالة الى ملك العجم ، وتغدو مسألة الحياة والموت ان تخرج هذه الرسالة من الحصار الشديد (١) .

(١) انظر في الحادثة التاريخية التي تعتمد عليها المسرحية ما اقتطفه محي الدين صبحي في بحثه المعنون بـ « نصوص سورية مسرحية من الستينات » من :
Anthony Natting : The Arabes Amentor Books

نشر بحث صبحي في : الموقف الادبي ، العدد ١ - ايار ١٩٧٢ ، والنص المذكور مثبت في ص ٣٢ .

في جبهة الخليفة نجد شقيقه عبدالله يناظر الخليفة بصفتيه واصراره على الاتصال بالانصار مهما كانت النتائج . وبتردد الخليفة في القبول ، لانه يخشى ان يستأثر المخبرون بالسلطة بعد ان يفرغوا من الوزير . لكن عبدالله يستغل حرج موقف اخيه ، واستحالة احتمال وجود قبادتين في بغداد ، ويؤكد ان المناورة اساس الحكم . وخطته الاستعانة بامراء الولايات الان ، ثم الايقاع بينهم بعد النصر ، ولا مانع والامر كذلك من تقديم تنازلات مؤقتة وضرورية .

وعلى بعد ما بين طرفي الصراع ، فانهما متفقان في موقفهما من عامة بغداد ، من الجماهير الكادحة . فحين يعلن عبداللطيف خشيته من استفلال العامة للظروف واحتمال اشعالها نار الشغب ، يسخر الوزير من ذلك ويؤكد له دوام خنوعهم . وكذلك يكون في المعسكر الاخر موقف عبدالله ، حين يعلن الخليفة خشيته من تدمير الناس من فرض « ضريبة مقدسة » جديدة تكفي الخزينة مؤونة استقدام قوات الاعوان .

وفي المسرحية ما يشير الى ارتباط طرفي النزاع بالطبقات الفوقية في المجتمع . فعبدالله انما يقترح الضريبة الجديدة ! اشفاقا على جيوب التجار ، بعد ان جادوا غاية الجود ، لان مصالحتهم ومصلحة الخليفة واحدة . ويشير الوزير في حوارهِ مع عبداللطيف اشارة فاضحة الى موقف خطيب الجامع الذي يمثل طائفة رجال الدين . ان الخطيب - حسب الوزير - سيظل يدقق النظر ويعيد الحسابات كي لا يورط نفسه ، حتى اذا انجلت الغمة سارع الى مباركة المنتصر ودعا العامة الى طاعته .

الصراع ، اذن ، ضمن الطبقة الحاكمة ، وهو في حالة ركود ظاهري . عامة بغداد لا تتدخل ، الا انها هي التي تتحمل النتائج . واذا حصلت حركة ، فتكون فردية ، وبالتالي غير فعالة . يمثل هذه الظاهرة الرجل الرابع الذي يخرج من السجن ليعود اليه . وهناك تحرك من نوع اخر ، هو تحرك المملوك جابر اخذمة أحد المتصارعين من الطبقة العليا .

جابر مملوك للوزير ، ذكي ، لاه ، ماجن ، يهوى زمرد خادمة جارية الوزير « شمس النهار » ، لا صلة له بالصراع الدائر اطلاقا ، ولا يابه لما يجري ما دام بعيدا عنه . بل هو يسخر من المهتمين بالاحداث . ان كل ما يعنيه من الصراع ان يميل في الوقت المناسب الى الجهة الكاسبة . ان جابر يشخص الوضع بوجهي العملة ، وها هو يدعو صديقه منصور ليلعب بالقرش . رهانا على احد الوجهين : « كل الدولة في هذا القرش .. الخائفة ام الوزير ؟ » (ص ٢٠٣) وهو يراهن على انتصار الوزير ، لان ذلك يعني

ارتفاع مرتبة ممالكه . على العكس من جابر نجد المملوك منصور يتوجس شراً من مقبة الوضع ، ويلوم جابر على لا مبالته . وهو يشبهه في موقفه وأرائه الى حد كبير الرجل الرابع .

ويشيع خبر رسالة الوزير بين الناس ، واستعداد له لبذل أي شيء من أجل إخراجها من حصار الخليفة المحكم . إذ ذاك يلتقط جابر الفرصة الذهبية ، وتجنح به الخيالات .. الذهب .. زمرد .. الحرية .. تلك هي أمانيه تتجسد دفعة واحدة . يصفه منصور بالعتة ، ويعبر المملوك ياسر عن استحالة إخراج الرسالة . لكن جابر لا تنقصه الفطنة ، ولن يدع الفرصة تفوته .

ويذهب جابر الى الوزير يتملقه ، بينما هو يتميز من الفيظ . ولكن مفاجأة جابر تستبد به . أن مفتاح الازمة في رأس جابر : « فناد الحلاق ، فيحلق شعري ! وعندما يصبح جلد الرأس ناعماً كخد جارية جميلة .. يكتب سيدنا الوزير رسالته عليه . ثم ننتظر حتى ينمو الشعر ويطول ، فأخرج من بغداد بسلام » . (ص ٢٣٦) ويحرص جابر على أن يستوثق الوزير في وعود زمرد والعنق والثروة قبل أن يصرح بحيلته .

يسطر الوزير الرسالة على رأس جابر ، ويلمح الحكواتي الى حاشية أخيرة فطن اليها الكاتب بعد أن كاد يفرغ من عمله . ويعزل جابر في غرفة مظلمة كي لا يصل سره الى إنسان ، إلا أن زمرد تتمكن بحيلها من الوصول اليه ، وتعلن قلقها من مفامرة الحبيب ، فيطمئنها ويؤكد لها هويته الانتهازية البارة . فتخرب الدنيا ما دام سبيله الى الفوز مأموناً . وحين يسافر أخيراً في مهمته الى الملك منكم بن داوود ينشد - على طريقة تغريبة بني هلال - :

« الطريق الداهية الى بلاد العجم متعرجة وطويلة

أما الطريق العائدة من بلاد العجم فهي مستقيمة وقصيرة .

كل ما ينتظرني لا يحب الصبر ولا الفراق

لا الزوجة ولا الثروة ولا الحرية ..

المرأة يرتمي حزام سروالها أن طال انتظارها

والثروة تضيع وتخطفها الأيدي أن طال انتظارها

والحرية تفسد كالجينة أن طال انتظارها »

(ص ٢٦٦ - ٢٦٧)

بوصول جابر الى محط الرسالة تقع مفاجأة المسرحية المدهلة . أن الملك يهمس فور انتهائه من قراءة الرسالة الى ابنه هلاوون ، فيحضر السيف لهب الذي يصطحب معه جابر الى نهايته الفاجعة . لقد حشد الكاتب للمفاجأة

جملة من الاشارات التمهيدية كما المحنا الى انتباه الوزير اثناء الكتابة لحاشية اخيرة . والمفاجأة ليست نهاية المسرحية . ان استعداد هلاوون بأمر ابيه لتخريب بغداد بعد ان ضمنت من الداخل هو النهاية . قدوم الجيوش التي تنشر الموت فوق بغداد كالهواء هو النهاية .

ان هذا التطوير للمسرحية لا يرضي الزبائن ، وهم ممثلو الجمهور والناطقون باسمه انه يزعمهم فهم يستنكرون قطع رأس المملوك الذي احبوه ، لانه يمثل في نظرهم الرجل الناجح في زمن الفوضى والاضطراب وهو زمنهم . يضاف الى ذلك حرص الكاتب على تحبيبه اليهم من قبل ، مما جعل فجيعتهم به اقسى . ان رفضهم لنهاية المسرحية هو تدخل ، لم يعودوا متفرجين وحسب . هكذا تسير عملية التسييس ، او بالاصح تتسلسل . الامتعاض من المسرحية او رفضها تمهيد لموقف جديد من الواقع ، هو - في لا وعيهم - رفض للواقع الذي تمثله المسرحية ، والذي هو - بالرغم من الفرق الزمني - واقعهم . وهذا ما يقال عن اعتراضهم على حكاية رأس المملوك جابر منذ البداية وتفضيل سيرة الظاهر التي تمثل واقعا افضل .

ففي الحكاية اذن اسقاط للواقع على التاريخ ، يتجلى في اختيار حكاية تعكس الواقع بكل مشاكله وصراعاته السياسية ، كما تعكس حال وموقف المتفرجين الذين يتوب عنهم الزبائن في المقهى الشعبي وعامة بغداد في الحكاية . ومسرحية ونوس ، علاوة على استفزازيتها ، هي كمرح بريشت ، تعليمية . كيف يظهر ذلك ؟ هذا ما نراه لدى دراسة شخصية المملوك منصور والرجل الرابع في الحكاية والزبون الرابع في المقهى :

يختلف المملوك منصور عن زميله جابر اختلافا جذريا . وقد اعطاه المؤلف دور البديل عن البطل الموهوم . فهو منذ البداية يعارض لا مبالاة وانتهازية واستهتار جابر ودعوته للتفرج على حفل الصراع . منصور لا يرى معنى للحيادية . فالمتصارعون سيصيبون الآخرين بشرور صراعمهم ، شاء هؤلاء ام ابوا . انه لا يرى في تصرف جابر اي ذكاء ، بل هو يشخص مفارمته على انها ارتشاء اعمى في لجة مهلكة . ويضفر الى هذا الجنون بلاهة المملوك ياسر الذي يجسد بقاء ذكاء جابر . فيصل في النهاية الى حتمية الهلاك ، ما دامت تلك هي المعطيات .

في شخصية « الرجل الرابع » يعيد الكاتب تقديم شخصية منصور . فيظهر الرجل الرابع بين العامة داعيا الى التفكير في اسباب الخلاف وتحديد موقف ما ، مما ينفر الناس منه . ويقول في محاولاته معهم ، انه كان في السجن ، وهو يكرهه مثلهم ، ولكنه يكره العيشة البائسة ،

ويرفض تقديم رأسه ثمنا لاضطراب لا صلة له به ولا طول . فلا يزيد ذلك الناس الانفورا منه ، مما يدفعه الى اليأس من جهده الفردي . ومن كل جهد فردي . وقرب نهاية المسرحية ، يعود من جديد ، فيؤكد للناس ان الشرور القادمة اضعاف ما مر . ولا تفاجئه النتيجة المقدسة الجديدة ، انها امر محتوم في مثل ذلك الوقت . ويرد على قدرية العامة واستسلاميتها داعيا الى ادنى اشكال التحرك ، الا ان دعوته تذهب هباء . وهكذا يفسر هذا الصوت الايجابي في المسرحية وتبطلعه الرمال .

كثير من قراء المسرحية او مشاهديها لم تعجبهم شخصية الرجل الرابع (او المملوك منصور) ، كانوا ينتظرون من الكاتب عرضها لهم كبديل محبب تفوق شخصية جابر شعبية . هؤلاء يخطئون فهم سعد الله ونوس ، فهو لا يؤمن - حسبما تؤكد مسرحياته الثلاثة الاخيرة - بجدوى البطولة الفردية ، ولا يقول اصلا على قيادة فذة للجماهير . انه يريد للجماهير نفسها ان تتحرك وتمسك زمام امورها بيديها . من هنا كان تنفير عامة بغداد وزبائن المقهى والمتفرجين من منصور والرجل الرابع ، من الزبون الرابع نفسه في المقهى . هم نذرون ، يذكرون الناس بواجبهم ولا يقومون به عنهم ، وكل نذير مكروه - كما هو معلوم .

لنلتفت اخيرا الى عامة بغداد! . كيف كان موقفهم وسط عصرهم الهائج! يروي الحكواتي عنهم انهم يتفرجون ، دون ان يمدوا باعهم ويتدخلوا . السلبية اذن هي اولى سماتهم . هم مستسلمون :

« الرجل الاول : يأمرونا بالبيعة

المجموعة : فنبايع

الرجل الاول : ويأمرونا بالطاعة

المجموعة : فنطيع

المرأة الاولى : ذلك هو سر الامان في هذا الزمان .

الرجل الثالث : تعلمناهم الجلادين وسيططهم المرصعة بالمسامير » (ص ١٩٧)

ان التبريرات لهذا الحال المؤس متواقرة . المرأة تتذرع بوحشية الحكام ، وحاجة الاطفال ، ولذلك غدا السؤال عن شؤون السادة مستنكرا . لقد الفت الجماهير تبدل الحاكمين بينما تنزف دماؤها بحثا عن اللقمة والسلامة .

منذ ان شاع خبر استعصاء الازمة بين الخليفة والوزير ، بين القيادتين في الطبقة العليا ، هرع الناس الى الافران . كل يسعى كي يؤمن بما يكفيه

مدة طويلة . وشرعت الاسعار ترتفع . وعيون التجار تلمع مستبشرة ، فأوان الاحتكار والاثراء السريع الفاحش قد آن !! اليس من الطبيعي ان يكون موقف اناس كهؤلاء من الرجل الرابع سلبيا ؟ هم يفترضون اسبابا اخرى للازمة : الخزينة تزرب - قيادة العسكر - تعيين الولاة ، ويختلفون في التحديد ، لكنهم يتفقون في ان سادتهم لن يختلفوا من اجل عامة بغداد . بل ان السادة لا يتفقون على شيء الا على العامة . ولنتمعن في هذا التجسيد الحي الذي سباقه الكاتب على لسان مجموعتين تمثلان عامة بغداد وتردان على الرجل الرابع :

« المجموعة ١ : اما نحن فلا ناقة لنا ولا جمل .

المجموعة ٢ : ولهذا فخير ما نفعله هو ان نخفي رؤوسنا بين اكتافنا .

المجموعة ١ : لا رأينا ولا سمعنا

المجموعة ٢ : ننتظر ونرقب النتائج

المجموعة ١ : ومن يتزوج امنا نناديه عمنا » (ص ٢١٨)

ان الكاتب يردد ويستغل الامثلة الشعبية الدارجة في وقتنا الحالي ، والتي تحكي روح السلب لدى الجماهير التي تدفع بالنهاية - وحدها - ثمن ما يدور بعيدا عن مصالحها وهمومها . فالبطالة تنتشر مع احتدام الازمة ، العاملون يرحلون ، الفلاء يلهب ، السلع تختفي ، والضرائب تتوالد ، حتى اضطرت الزوجة ان تؤجر جسدها للجار الفني وزوجها صاغر يبكي دما (انظر خاصة ص ٢٥٢ - ٢٥٥) . - واكثر هذه الظواهر ، ان لم يكن كلها - معروف من قبل القاريء او المتفرج العربي الحالي .

فهناك اذن قواسم مشتركة كثيرة بين اولئك الذين عاشوا الحكاية في بغداد وبين الذين يستمعون اليها ويشاهدونها على الخشبة . وفي الحقيقة كان يجب ان يلعب المتفرجون دور زبائن المقهى ، الا ان التذوق البورجوازي السائد للمسرح هو الذي فرض على الكاتب - كما يبدو لنا - اصطناع ممثلين لينوبوا عن المتفرجين في المشاركة . انه « مسرح ضمن مسرح » كما في « دائرة الطباشير القوقازية » لبرشت . الا ان صنيع ونوس يتسم بالعفوية والمرونة وقابلية التغير ، بينما يصر ، برشت على الفصل التام بين الجمهور والمسرح . وفي هذا ما يميز تعليمية وسياسية المسرح عند كل من الكاتبين عنها لدى الاخر .

في بداية مسرحية ونوس افترض جو التراخي ، والياس المطبق على الناس ، والقبول بالواقع استسلاما ، وعمومية الهم والاكتئاب . حتى نشرة الاخبار ليس بينهم من يميل للاستماع اليها . في هذا الجو ينتظرون

الحكواتي . فلولا رواياته لكانت سهراتهم مضجرة . في النهاية نستنتج ان سبب الملل سياسي ، فلانه لا دور لهم في تسيير امورهم ، نراهم متجربين ، يبحثون عن وسائل الترفيه والسلوى . وهذا تفسير مصيب لمشكلة الضجر في بلادنا . وزبائن المقهى يشوق الى رواية بعينها ، تقضي على مللهم . انها سيرة الظاهر بيبرس . وفي هذا ما يضيف الى سماتهم سمة جديدة هي التفتي العاجز بالسلف وبطولاته ، كما انها في الوقت نفسه - تجاوز للوضع الراهن المقيت ، تجاوز خيالي طبعاً . الا ان العم مونس يؤكد لهم ان دور الظاهر لم يحسن بعد ، فيثور الحاضرون الذين ينتظرون منذ الصيف الماضي . - لاحظ الاشارة الى الصيف ، انها ليست بعيدة عن صيف الهزيمة في حزيران ١٩٦٧ . وحين ينهي الحكواتي مفاخرة جابر ، يؤكد للسامعين ان مسألة البدء بحكاية الظاهر تتوقف عليهم انفسهم ، متعلقة بالجماهير نفسها . ها هنا يزول اي لبس قد يحيط بقول الحكواتي ، ان الحكايات السوداء ضرورة سابقة للحكايات البيضاء . فهذا القول قد يوهم بقدرية تخدر الاعصاب المتوفرة . لكن الامر يتضح اذ يعلن ان الجماهير هي القدر ، بل ان الامر يتطور حتى ليفقدوا تفاعلية تاريخية ، حين يؤكد العم مونس ان سيرة الظاهر قادمة لا ريب ، وفي هذا كله ما فيه من نظرة ماركسية للتاريخ . فالهزيمة ليست وضعا ازيليا . انها مرهونة بالتحرك الجماهيري الفعال .

وكما تقدمنا في المسرحية تقع على علائم الربط والرمز والاسقاط اكثر فاكثر . فتعليقات الزبائن على المحكي ، وعلى موقف جابر خاصة لا تدع للبس موضعاً . ان جابر يستبد بالمتفرجين فهو بطلهم المفضل ، ليس بطل المسرحية . انه بطل المرحلة الراهنة . هم يثنون عليه وهو يعلن حياديته ، لا مبالاته ، سخريته ، ذكاه في اغتنام الفرص ، طموحاته ، ويمتلك قلوبهم تماماً اذ يعلن مفاجاته . الزبون ؟ وحده لا يجاري في هذا الموقف . انه يشارك منصور في الحكم على سلوك جابر بالبوار اخيراً .

فلما جاءت النهاية على النحو الذي راينا ثار الزبائن - المتفرجون . ان الكاتب ازعجهم كما وعد ، لقد قضى بطلهم المحبوب شر قضاء . ويسوق الكاتب اليهم بعد تلك الصدمة الكهربائية العنيفة عظة على لسان جميع اهل بغداد الذين يخاطبون الجماهير الحالية :

« من ليل الويل والموت والجثث نحدثكم

تقولون فخار يكسر بعضه . . ومن يتزوج امنا نناديه عمنا

لا احد يستطيع ان يمنعكم من ان تقولوا ذلك .

لكل واحد رأي وتقولون هذا رأينا ..
لكن اذا التفتن يوما ووجدتم انفسكم غرباء في بيوتكم
الرجل الرابع : اذا عضكم الجوع ووجدتم انفسكم غرباء في بيوتكم
لا تنسوا انكم قلتم يوما
فخّار يكسر بعضه » (ص ٢٨٢)

لقد فضح الكاتب في النهاية الاستسلامية والانتهازية - وهما سمتا
المرحلة الراهنة في وطننا وداؤه الفتاك - أيما فضح ، واعانه في ذلك حسن
اختيار الحكاية ، وتطابقها مع المعاش ، وقدرتها على الاقناع والاسر ، كما
أن ونوس اخلص الى حد كبير للمبادئ التي طرحها في بياناته ومقدماته
النظرية ، واستعان لتحقيق هذا الاخلاص بمقدرة تكتيكية عصرية جيدة ،
تجلت في استخدام اساليب مسرحية متعددة ، كالتمثيل الإيمائي ،
والطقسي ، ليس على نحو استعراضي زائد ، وكذلك استخدام الممثلين
في اكثر من دور ، ولهذا دلالة عميقة ابعد من توفير عدد الممثلين او ما
شاكل . فالسلطة في بغداد بقسميها (الخليفة واخوه ، الوزير والامير
عبد اللطيف) وسلطة العدو (هلاوون وابوه الملك منكم بن داوود) اولئك
جميعا يؤدي ادوارهم باقتراح المؤلف ممثلان . وكذلك فالملوك منصور
والرجل الرابع يؤدي دوريهما ممثل واحد . ان اشكال السلطة المعادية
للجماهير ، مهما تنوعت ، تلتقي في جوهر واحد ، وان اشكال الرفض
والايجاب هي ايضا كذلك .

واخيرا ، فان مسرحية « مفامرة رأس الملوك جابر » تقدم لنا المثل
الحي على قدرة المسرح لان يكون مدرسة تثوير جماهيرية ، شريطة ان يتوفر
للنص الجديد اخراج جديد . اما ما قاله محي الدين صبحي فيما يشبه
الحكم النهائي على هذه المسرحية : « ان سعد الله ونوس يطمح الى صياغة
الافتراضات الاساسية لاسباب التخلف والدمار ويراهما في لا مبالة الناس
من تصرفات الحكام ، لكنه يعجز عن تجسيد ذلك في شخصيات ومواقف
تتحرك على المسرح » (١) - هذا القول لا يستقيم في رأينا ، بعدما كانت
لنا معها هذه الوقفة المثالية المتعمقة .

(١) المصدر المذكور ، ص ٢٢ .

فارس زر زور :

رواية « الاجتماعيون »

تولد دمشق ١٩٢٩ . ضابط متقاعد . نشأ في وسط ديني متعصب . كان أبوه يعمل بائنا متجولا . له ثمانية كتب مطبوعة ، اولها « حتى انقطة الاخيرة » - مجموعة قصص . ١٩٦٠ ، واخرها « الحفاة » - رواية حوارية ١٩٧٢ .

من شهادته لنا

فارس زر زور : لقد بسطت كتابة القصة ، لاجلها جماهيرية ، يقرأها ويفهمها الناس غير المثقفين ، اعني البسطاء . فروايتي الاخيرة وما قبلها « الاشقياء والسادة » جعلتهما حواريتين يتكلم فيهما ابطالهما بانفسهم . فليس فيهما الوصف الفلسفي المعقد ، او الكلمات الصعبة . . .
فايز خضور : لكن هذا التبسيط في طريقه الاداء لا يصلح المضامين ، جاء على حساب اضعاف الشكل الفني . . . والذي يقرأ لك يراك واقفا امام ابطالك في وقت يجب ان يظهر الابطال ويتوارى فيه شخص الكاتب . . . فكيف تبرر الخطأ الفني الذي انت واقع فيه ؟ . . !

فارس زر زور : المهم ان يظهر المضمون . . فالمضمون هو الهدف . وقد يطرب القارئ للشكل الفني ، ولكن الطرب ليس غاية ، انه ترفيه ليس ذا اهمية . . .

... فجمهيرنا هم يائعون وتجار وصغار كسبة ، اكثر مما هم عمال وفلاحون . فالاولون لا يقرأون ابدا . والآخرين تشغلهم اعمالهم . وفي الاونة الاخيرة طفى الكتاب السياسي والجنسي على أي كتاب اخر وانك تمر بالمكتبات فلا تجد الا طالبا يبحث عن كتاب مدرسي ، او عالما يعد اثرا « يخلده » . !!

فايز خضور : القاء - فارس زر زور يكتب البسطاء والبسطاء لا يقرأون . . . : الطبيعة (الدمشقية) ،

العدد ٣٤٧ ، آذار ١٩٧٣ ، ص ٣٦ ، ٣٧ .

الاجتماعيون

تلقت رواية « الاجتماعيون » (١) الى جانب حساس من حياتنا السياسية والاجتماعية ، هو الجانب العسكري . ان خالد جعفر ، بطل الرواية ، ضابط سابق في الجيش . فيه من ظلال الكاتب نفسه الشيء الكثير ، اذ ان فارس زرور كان ايضا ضابطا سابقا في الجيش . وقد ابعد الى الاقليم الجنوبي في الجمهورية العربية المتحدة بسبب مواقفه السياسية ، ثم سرح من الجيش بعد اعتقاله فترة من الزمان هناك ، - وهي احداث عاشها ايضا بطل « الاجتماعيون » خالد جعفر .

لقد دخل خالد « مصنع الابطال » ، ولكنه لم يتخرج الا انسانا ، كما تقول ليلي عنه . انه لم يتخرج علبة من علب انسردين المتشابهة المضغوطة . ان جوهره الثمين لم يذب في بوتقة الاعداد العسكري للضابط . وهذا ما تمتدحه ليلي في حبيبها . ان ابرز فضائله في نظرها انه لا يحمل نفسية الجندي . اما رفاقه فهم تجسيد حي للنموذج العسكري المشوه في بلادنا وفي البلدان المتخلفة عامة ، « ينفخون صدورهم الموسومة ، ويتحركون ، عينا على كتفهم وعينا على الناس تلفت انظارهم . في رؤوسهم ألف مشروع للظهور ، ولو تم هذا بواسطة المدياع والبلاغات » (ص ٢٦) .

لم انتسب خالد جعفر الى الجيش ؟ حين تسأله ليلي سؤالا مشابها ، يقول انه تأثر بقصة « كل شيء هادئ في الميدان الغربي » التي تنفر من الحياة العسكرية ومن الحرب . واذا تستغرب ايلي هذا الاثر العكسي للقصة في قارئ ، يفسر خالد الامر : « أردت ان اغيش هذه الحياة » . فتؤكد هي : « كنت هاربا » (ص ٨٧) . ان لدى خالد جعفر اذن اسبابا اخرى تدفعه للتطوع في الجيش . ليس تطوعه بحثا عن لقمة بعد ان سدت في وجهه الدروب ، وليس اختصارا للدروب المجد الموهوم الذي يلعب بعقول المراهقين .

(١) دمشق ١٩٧١ .

ومن جهة أخرى ، فإن المصيبة الكبيرة لدى ليلي ، هي أن خالها - وولي أمرها - أن ينظر الى خالد الا على انه جندي ، اداة في يد الضارب . وخال ليلي اقطاعي لا يناسبه الا يكون لخالد نفسية الجندي . وكون خالد لا يريد التسايط والقيادة يعني في عرف الخال انه « قليل الانضباط ، ولا ينفذ اوامر رؤسائه تنفيذا اعمى » . لكانه « يريد ان يخدم في بيته » ، او ليحمل السوط في وجه فلاحيه « (ليلي في ص ٢٥) . لكان الكاتب هنا يبين ان نظام الجيش السائد يناسب النظام الاقطاعي ، او انه شكل من اشكال مجتمع الاقطاع .

ان الكاتب ، في الواقع ، لا يدع ساحة مهما كانت دون ان يبدي امتعاضه من تسلط العسكر . انه ينعت الضباط بالفرور ، ويرى ان حب الظهور يؤدي بهم الى القيام بالانقلابات . وهذا تفسير غير كاف وغير مقبول لظاهرة من اخطر الظواهر التي نعيشها منذ الخمسينات . ان فارس ذو الآراء الاشتراكية يبعد احيانا عن ماركس والاشتراكية في احكامه واستنتاجاته . التفكير البورجوازي (الوضعي) قد يوصل المرء الى ان يبني نظرية تقوم على ان حب الظهور لدى الضباط يدفعهم الى صنع الانقلابات . لكن الفكر الاشتراكي يذهب الى ما هو اعمق من ذلك : يدرس الوضع الطبقي والفئوي للضباط ، يدرس المرحلة التي يتواجد فيها المجتمع واتجاه تطوره ، يدرس متطلبات المرحلة ومعيقاتها الاستجابية لهذه المتطلبات ... اما الفرور ، فهو ليس سببا . انه نتيجة لاحقة للتسلط العسكري وللامتيازات العسكرية .

وحين ينتقل الضابط خالد الى الاقليم الجنسوبي منفيا لاسباب سياسية ، كما ذكرنا في مستهل هذه الدراسة ، فان الكاتب يرصد صفحات طويلة للحديث السردى ، الذي يشبه تقريرا اصوليا عن قوانين التجنيد التي لا زالت كما وضعها محمد علي باشا . ويذكر الدفاتر والسجلات والاوراق التي تحمل اسماء تركية ، كما يذكر التسميات الانكشارية لاجزاء البندقية الحديثة ، حسيما هو معمول به (لاحظ ص ٢٥٠) . ان في هذا اشارة هامة الى ان نظام الجيش آنئذ كان نظاما عتيقا ، يعود الى عهد الاقطاع ، وبالتحديد : التركي العثماني . ولننظر في التقسيمات التي تتضمنها جداول شعب التجنيد : متعلم - فلاح ، مسلم - قبطي ، صالح - غير صالح . ان مصطلح « فلاح » يساوي مباشرة : جاهل . والقبطي له شأن آخر ، كما يفهم من هذا التقسيم . انه تقسيم طبقي وطائفي .

ان خالد جعفر ليس العسكري الوحيد في هذه الرواية . لقد كان فتحى السقاف أيضا في الجيش ، ولكنه لم يكن ضابطا . كان جنديا مدللا لدى الضباط لانه « محاسب » . لقد كان فتحى في مقتبل حياته طالبا مرهفا ساذجا ، تلميذا وطنيا يخرج في المظاهرات ليضرب العساكر بالحجارة . ولكنه تحول في الجيش الى النقيض : فقد طهارته ، ولم يستطع ان يحافظ على وطنيته ، وراح يتارجح بين السقوط واللامبالاة ، يمد يده الى الصندوق الذي عهد به اليه ويضيع في الخمر والقمار والدعارة . ولكنه اخيرا « صحا » واستقال من الجيش . ان في تصوير هذه الجوانب من حياة فتحى انسقاف ضربة مؤلة الى « مجتمع العسكر » الذي يفسد المواطنين المخلصين الطيبين .

يتضافر مع التفات الرواية الى الجانب العسكري من حياتنا عامل آخر في تأكيد خطورة همومها وحساسيتها . فهي تلنت الى مرحلة هامة من تاريخنا السياسي الحديث ، ومن زاوية جديدة . انها تعود بنا الى عهد الوحدة الاولى في تاريخنا الحديث بين مصر وسورية ١٩٥٨ - ١٩٦١ . لقد كتب عن الوحدة بعد انفصامها من زاوية الفجيعة بها . كتب اديب النحوي مثلا ، وكتب سهيل ادريس . والملح هاني الراهب في خاتمة روايته المدروسة في هذا الكتاب (شرح في تاريخ طويل) الى آخر ابام الوحدة . الا ان فارس زرزور قد تفرد بأمرين : اولهما ان الزاوية التي كتب منها زاوية انتقادية ، لم تجعلها العاطفة الوجدانية تفصل عن تمثيلات مسيرة السنوات الثلاث ؛ والاخر الثاني انه رصد جزءا كبيرا من عماله لتلك المرحلة ، وأحيانا من الداخل .

لقد طفى الجهاز المباحثي في عهد الوحدة طفيانا فظيما ، حتى ان الانسان لم يعد يشعر بالامان لحظة واحدة . ولقد وصل الامر بالكاتب الى ان صار مرأى سيارة عسكرية تقل مدنيين يعني مباشرة احسد احتمالين لا ثالث لهما : مخبرات أو معتقلون (ص ١٨١) . ويهتف خالد جعفر وهو يرى رأس حارسه وفوهة السلاح السوداء التي ترصد انفاسه : « امن اجل هذا حصلنا على الاسلحة الحديثة ؟ هل نحن الاستعمار الذي جيء بالاسلحة لمحاربتة ؟ » (ص ٢٨٠) . انه يدين الفئة الحاكمة مرتين ، الاولى فسي قولها ما لا تفعل ، فتهادن الاستعمار محولة السلاح الى صدور المواطنين ، والثانية في التسلط العسكري على الشعب بالسلاح المشتري من قوة عمل الشعب .

قبل الوحدة كان اللفظ والنقاش يملا الحو صخبا في الجامعة :

أفكار قومية ، دينية ، اشتراكية . ثم ، ران الصمت فجأة ، واحتل الخوف الحناجر . يقول فؤاد مخاطبا ليلي : « الطلاب خائفون من الخوض في الامور السياسية . اعتقل في الامس ثلاثة طلاب ، أودعوا لا أحد يدري ، يقال في بعض الاقضية .. أنهم من المتحدثين عن الميسادىء الثلاثة عشر بشأن الوحدة ، والنادي مليء بالمباحث » (ص ٢٢٧ - ٢٢٨) . وتتساءل ليلي عن مصير فتحي : « ترى هل ما يزال حيا ؟ ام مات خنقا ، نفخا ، جلدا ، مصعوقا بالكهرباء ، اذابة بالاسيد .. ؟ » (ص ٢٧٤) . - انه تصوير لحالة الارهاب واللامان وتذكير بفرج الله الحلو الامين العام للحزب الشيوعي اللبناني الذي قتل على يد اجهزة المباحث وأذيب بالاسيد لتبتلهه المجاري العامة ..

تلك هي خطيئة السلطة في دولة الوحدة التي فرضها الشعب في القطر السوري على حكمه فرضا . ولكن ، من هم أولئك الذين نادوا بالمبادئ الثلاثة عشر ؟ اليسوا الشيوعيين السوريين الذين وضعوا انفسهم بذلك ، ومنذ البداية ، في عدااء مع حكم الوحدة ؟ مبتعدين عن الجماهير التي فرضتها ؟ ان ذكر هذه المبادئ يتردد اكثر من مرة في الرواية ، فامرأة خال ليلي تحكي عن رجل يدعى شاكر ، نزع السمرة ذات مرة بحديثه عن طريق ديموقراطي للوحدة وما ادراك (انظر ص ٢٢٥) . والكاتب من المتبنين لهذه المبادئ . وبالرغم من انه لا مجال هنا لمناقشة سياسة الحزب الشيوعي السوري من الوحدة وما ترتب عليها ، الا ان ذلك لا يحول دون الاشارة الى ان تيارا كبيرا في هذا الحزب قد راح يدرس وينقد ، بعد سنوات من المبادئ الثلاثة عشر ، موقف الحزب ، وبالتحديد منذ المؤتمر الثالث ١٩٦٩ . ولعل حضور التطورات اللاحقة للمؤتمر في الاذهان - والتي لا نستطيع هنا اكثر من التذكير بها - يلقي أضواء اضافية على فهم وتقييم تجربة الكاتب في روايته ، وعلى هذا الجانب الهام من الرواية ذاتها .

ان الكاتب يدين على طول الخط رجال السلطة او طلابها ، كما يسميهم ، في ذلك العهد . ويصورهم في هيئة سادية ، يبشهم ان يروا انسانا لا يصرخ من شدة الالم ، ويفيظهم ان يراودك حلم بغير سياط التعذيب وكماشات الاظافر وأسلاك الكهرباء المعدة اوصلها بأسفال الضحايا (ص ٢٤٠) . ولكن فارس زرزور ليس منصفاً تماماً في ذلك . ان رجال السلطة ليسوا جميعاً بهذه السادية . ان كثيرين منهم - من منظور موضوعي - كان صادقا مع نفسه ، يحمي مكتسبات الشعب في زعمه ،

يحمي الوحدة ، وخاصة في سنة التعذيب الاولى . وعلى العموم ، فان مسألة تزييف وعي الناس وصرفهم الى مواقع مغايرة لمصلحتهم مسألة معروفة في تاريخ الشعوب ، وخاصة في عصرنا الحديث . ولكن هذا يجب الا يستدعي بالضرورة اسقاط الواقعيين في الوهم ، المستلبين . ان فارس زرزور يتفحص جرحه على يد المباحثيين بعد عشر سنوات ، فتتحرك الاشجان ، وينثال القلم ، حتى لا يستطيع صاحبه ايقافه . بل انه لا يريد ذلك . فالتجربة الصميمة الحارقة تظل عبئا على صاحبها وأي عبء ، حتى يفرغ شحنتها . ولئن كان العمل الفني يستدعي تحكما بعملية افراغ الشحنت ، فان فارس زرزور لم يعبأ بهذا الامر اطلاقا . لقد ترك لقلبه كل هواه ، وأبسط دليل على ذلك ما كتبه عن معسكر مصطفى كامل في الاقليم الجنوبي ، والذي استغرق عشر صفحات على هيئة استطراد جاحظي (ليس في اللغة طبعا) .

ويصل التحزب بالكاتب الى حد اختيار جميع المؤيدين للوحدة في الرواية من الرجعيين ، ومن « اللاسياسيين » الرجعيين . افليس هذا تزويرا للواقع ؟ لقد كان التقدميون - بالتخصيص البعثيون والشيوعيون - على خلاف فيما بينهم في موضوع الوحدة ، وعلى خلاف مع حكم الوحدة ؛ ولكنهم ليسوا - على الاقل ليسوا جميعا - ضد الوحدة . ان هذا الجانب الهام يغفله الكاتب تماما . ان فؤادا وحدوي ، ولكنه اقطاعي الايديولوجية ومن طبقة عليا ، وخال ليلي مع الوحدة ، وهو اقطاعي بالواقع والتكوين . الحقيقة هي ان حكم الوحدة كان ، على الاقل باصلاحه الزراعي ، ضد الاقطاع والاقطاعيين . اما خاند وفتحي التقدميان ، فهما ضد الوحدة لانها لم تقم على المبادئ الثلاثة عشر !! ان في الامر تبسيطا من جهة ، واغتصابا للتاريخ من جهة اخرى .

لعل من المفيد ان نقف عند فؤاد وخال ليلي قليلا . فقد اراد الكاتب من خلال هاتين الشخصيتين ان يقول : لا حيادية ، ثمّة موقف سياسي حتمي . ان السلطة المتسلطة هي التي تحرص - وهي التي تنتفع وحدها - من الابهام بوجود الموقف الحيادي . وهذه نظرية ماركسية خالصة يعطيها الكاتب لهما ودما في الرواية . ان ليلي تسال فؤادا : « هل تفهم السياسة يا فؤاد ؟ » . فيرد في شمم : « أنا أكره السياسة وكل من يتحدث بها » (ص ١٨٨) . ولكنه يقول في موضع آخر : « أنا لست سياسيا ، ولا حزبيا ، وأكره الاحزاب والحزبيين ، ولكن رأيي ان الناس عبارة عن قطع يجهل طريقه . . يجهل الطريق ليس بسبب انه اعمى فقط ، بل لان كل

واحد يريد ان يسلك طريقا يخالف طريق الآخر . فكيف السبيل الى اختيار طريق واحدة يسير الناس عليها جميعا ؟ السبيل الوحيد هو رجل حديدي ذو ارادة حازمة ، يمسك بيده العصا ، ويصرخ غاضبا مهددا : من هنا الطريق .. هيا الى الامام .. وبهذا الشكل تبني الامبراطوريات والدول .. » (ص ٢٣١) . ان لقواد موقفا سياسيا ما في نهاية الامر ، بالتحديد موقفا اقطاعيا يذكر بنظام الخليفة والرعية وعصر الامبراطوريات والسلطين . وموقفه هذا يلائم وضعه الطبقي تماما ، او هو تابع منه : « أنا يا ليلي من عائلة كبيرة ومحترمة . ويعمّل والدي مزارعا .. » (ص ١٩١) .

وخال ليلي يدعي هو الآخر انه لا يشتغل بالسياسة . ولكن هذا الادعاء يزول ، حين نرى موقفه السياسي المنسجم مع مصالحه الطبقيّة في قوله : « كل واحد الله خلق له عقلا يفكر به ، ونحن ما مهمتنا نخلق للناس عقولا ، لو كانت كل الناس تفهم ، ما كان الله خلق واحدا غنيا وواحدا فقيرا ... » . « وخلقنا بعضكم فوق بعض درجات . ونحن لا نقدر ان نغير ما خلق الله » (ص ٢٢٥) . - انسه الترسيخ الديني للتفاوت الطبقي .

كثيرون هم الذين دخلوا السجن - بشتى صوره - من اناس رواية زرذور : خالد في الاقليم الجنوبي ، فتحي السقاف في دمشق ، سميرة في سجن النساء الجانحات ، وليمي في سجن خالها ... ولنبدأ بهذا السجن الأخير .

لقد سيقنت ليلي الى بيت خالها الثري كي تحصل منه على قسط الجامعة . وكانت ترسم ان تكون زيارتها هذه له هي الاولى والاخيرة . بعدئذ تتزوج وتحرر منه (!) . الا ان خالها لا يفسح لها . انه يسألها عن احوالها ، واذ يعلم انها خاطبة (لخالد) ، تنبثق مسألة موافقته كولي لامرها .. هكذا ، « ولا مفر من العبودية » ، « كل من يتصدق عليك بقرش تصيح له عبدا » (ليلي ، ص ٧٨ - ٧٩) . والحق ان السجن يبدأ في حياة ليلي وفي حياة صديقتها سميرة قبيل ذهابهما الى الجامعة ودمشق . كانت ليلي في طفولتها تستمتع بالصيد والسطو على البساتين . وحين كبرت ، حين صارت في الثانية عشرة بـلدات تنزوي ، وتكتب : « نحن فقراء . اريد ان احب احدا فلا أحد . سيقتل أبي امي ذات يوم . وسيتركنا ليصرف نقوده على الشراب . وسأدور أنا واخوتي نشحذ »

(ص ٧٦) . لقد بدأت تعي القيد الاسروي الذي يكبلها ويصد انطلاقها . ومن عبودية الاسرة انتقلت الى عبودية الخال . وعن هذا السجن تقول ، وهي تتذكر صديقتها السجينة ، شاعلة ذهنها عن ثرثرة زوجة خالها : « ان سجن القلعة اخف وطأة من السجن هنا معك يا امرأة خالي . . على الاقل تجد السجينة هناك من تتحدث معها » . « الانسان هناك يجد راحة في اقتناعه بأنه مفلوب على امره ، وانه يكفر عن خطيئة ارتكبتها بارادته . اما ما يرضي الانسان هنا ، هو احساسه بأنه حر » (ص ٢٢٣) .

اما سميرة فقد نشأت يتيمة الام لاب يعمل في مطحنة ، فتعرضت منذ الطفولة الميكرة لاضطهاد زوجة الاب . ولكنها جالدت ، وراحت تدخر من بقايا امها ، كي تدخل الجامعة . ثم اضطرت قبل نهاية السنة الاولى الى قطع دراستها والانتحاق بمعهد القبالة . ان البيت والقرية ، والجامعة والمعهد ودمشق ، سجن كبير يحتجز جوع سميرة الى كل شيء في الدنيا . واكن وعي ليلي بحقيقة هذا السجن اكبر من وعي زميلتها . ان ليلي تهتف بخالد : « لا تسخر مني . . انا مضطرة الى ذلك . انا لست حرة ، ان اجيالا من العبودية تضغط كاهلي . يجب ان اكون امرأة شرقية ككل النساء . . » (ص ٧٩) . الا ان وعي ليلي يقتزن باستسلامية منهزمة ، لائثالية ، على الرغم من توفر المحرض (خالد والثقافة) ، وهو امر ستهتم به فيما بعد .

وتنتقل سميرة من سجنها الاجتماعي الى السجن المتعارف عليه اثر قيامها بعملية اجهاض لاحدى النساء . « لقد وجدت مكاني الذي خلق لي » ، هذا ما تقوله سميرة ليلي حين تزورها في السجن . واذا تستغرب ليلي ، تقول سميرة : « العيش » (ص ٢٠٨ - ٢٠٩) . انها ترفض توكيل محام وتعلن عزمها على البقاء في السجن : « اكل ومزعى وقلة صنعة » ، ثم : « هنا افضل من العيش في الحرية » . وتحتار ليلي في سعادة صديقتها ، فتعلل سميرة : « لاني امنت مستقبلي » (ص ٢١١) - انه اليأس والشعور الموهوم بالخلاص قد استبد بهذه المرأة :

سميرة : - السجناء وحدهم الذين لا يخافون الجوع او التشرد .
ليلى : - هذا رأي اليائسين ال . . .
سميرة : - بالعكس . . هذا رأي المجربين .
ليلى : - واخيرا ؟ . .

سميرة : - لو عرفت ان السجن هو المكان الوحيد الامين في هذه الدنيا ، لما ترددت منذ زمن طويل ان ارتكب جريمة .

ليلى : - انه عقاب يا سميرة .. عقاب ..
سميرة : - هراء .. انه الجنة . يكذبون كيلا يحملوا الدولة اطعام
الجائعين » (ص ٢١٢ - ٢١٣) .
ان ياس سميرة يجعلها تكتشف جملة من الحقائق الرائعة : شجاعة
السجين ، افتقار الامان خلف ستار الحرية الزائفة في مجتمع طبقي ،
الكذب الرسمي السلطوي ... الخ (انظر الفصل التاسع وهو بكامله عن
سجن سميرة) .

والسجن الآخر في الرواية هو سجن خالد العسكري في مصر .
والواقع ان خالد كان مع رفاقه الذين نقلوا الى معسكر مصطفى كامل
وشعبة التجنيد في الاقليم الجنوبي ، كانوا قد دخلوا سجنا كبيرا منذ
صارت انفسهم تحصى عليهم ، وهم يشوون على حر وظائف مختلفة ،
حين شلوا كضباط في مراكزهم الحقيقية التي يمكن ان ينتجوا فيها .
ولكن الحاكم لم يكتف بالنفي والمراقبة واجهاض القدرات في اعمال
وهمية . لقد تطور الامر حتى قذف بخالد ورفاقه في سجن حقيقي
ذي زنانات .

وحين يصل فارس زرزور الى هذه النقطة نراه مرة اخرى لا ينسى
شيئا ، لا ينسى من ارباب تلك السنوات خاصة . ويسيطر على ابطاله
اليأس ، اليأس القنوع ان صح التعبير - وهو نفس اليأس الذي وصلت
اليه ليلى وسميرة ، وان اختلف المصير . ان باسل ، رفيق خالد ، لا يمل
من وضع خطط طوباوية للهرب في زنانة ، ولكن خالد يحدث نفسه
عن ذلك : « ولكنه ولا شك يعرف بأن لا فائدة من الهرب حتى وان تحقق .
فخارج الاسوار كمثّل داخلها .. » (ص ٢٩٧) . اليس هذا هو رأي
سميرة ، وبالأحرى : هذا هو رأي فارس زرزور !

ان الاحباط لا يلبث ان يأسر ابطال فارس جميعا ويوصلهم الى
هاوية اليأس . ان المجتمع الطبقي سجن كبير حقا ، وخاصة عندما يتخذ
الطابع الارهابي . اما القناعة اليائسة ، او اليأس القنوع ، فهذا أمر آخر .
ان سميرة تستسلم راضية بسجنها ، بل هي تتشبث به . بذلك تعطي
لانهازمها تبريرا مريحا ، مرتكزا نفسيا وفكريا يجعلها تقبل واقعا مرفوضا ؛
انها تجعل من الضرورة فضيلة ، او لنقل : تجعل من أسوأ الشرين أفضل
الموجود . وخالد ، البطل الايجابي المؤهل - وحده تقريبا - لا يرى فائدة
في الخروج من السجن . بذلك يقضي هو الآخر على آخر امكانية للنضال
حجة اللاجدوى . وليلى تدرك ابعاد سجنها الخاص ، ولكنها تخضع

راضية مرضية لناموس هذا السجن ، مبررة تصرفاتها بشتى التبريرات .
فان هؤلاء من فياض ، بطل حنا مينه في « الثلج يأتي من النافذة » ،
الذي يهرب من وطنه ، السجن الكبير ، عندما لا يستطيع النضال ضد
التسلط فيه ويصبح مهددا بأن يوضع في زنزانة . لكنه يخشى الزنزانة
ويهرب ، ليس استسلاما ، بل لكي يتمكن من متابعة النضال في لبنان ،
السجن الكبير الآخر . وهو ما مارسه فياض حقا . وفي الواقع هذا هو
الفرق بين السجن الكبير والسجن ذي الزنزانات ، وهو ان الاول ما يزال
يسمح بالنضال ، أما الآخر فانه عملية اقضاء عن المعركة او هروب منها ،
ان رضي به السجين . وبعكس فارس زرزور ادرك حنامينه هذا الفرق
جيدا ، ومن هنا كانت تفأؤليته وتشاؤمية فارس زرزور .

وفي رواية « اللاجتماعيون » سجن آخر هو سجن الزواج ، وسوف
نتطرق اليه من خلال دراستنا للعلاقة بين الرجل والمرأة في هذه
الرواية ..

تخاطب ليلي خالد قائلة : « نحن مظلومان .. ضحيتان من ضحايا
المجتمع البغيض » (ص ٨٠) . لقد أحبت ليلي للمرة الاولى حين كانت
في السادسة عشرة من عمرها ، واجتذبتها الوسامة اذ ذاك . وظلت
من بعد متطلعة بتعطش الى الحياة ، تواقا الى مجهول ساحر يلون عينيها
بالأمل والحيوية . وحين أحبت خالد ، خيل اليها انها امسكت بقدرها .
الا انها لم تلبث ان بدأت بمقارعة نتوءات الواقع . ان خالد يريد ان يتزوج
منها حقا ، الا ان شروط الزواج تدفع بالعثرة الاولى في دربهما . انها تريد
ان يذهب الى ثروت بك ، خالها ، في مقره ويطلب منه يدها . وفي الوقت
نفسه تعلن اصرارها : « يجب ان تنتهي الصداقة بين الذكر والانثى الى
شيء » (ص ٣٠) . فما الذي يحصل ؟ ان خالد يتركها ويمشي وحيدا
في دربه . لقد تخلى عنها . فلماذا ؟

ان حب ليلي لخالد في الواقع حب « شرقي » ، تبعي ذيلي . وهذا
ما خيب خالد . أما هو فقد كانت « نظرتة الى المرأة تحمل اكثر ما تحمل
شوقا عارما مع نقمة خفية ، وجوعا مزمننا مصحوبا بتعفف واستكثار ،
واحيانا تدل نظرتة اليها على احتقار ممزوج بالتعبد » (ص ٢٧) . انه
يبدو ذا تربية دينية فيما يخص الجنس : الكراهية للجنس والمرأة مع
الحاجة اليهما ، تتنازع مع الوعي الاشتراكي للعلاقة بين الرجل والمرأة .
بين خالد والمرأة تنتصب معيقات نفسية عديدة . لقد كان يبحث عند ليلي
عن علاقة انسانية مميزة بين الرجل والمرأة ، غير العلائق المستهلكة ،

الا انها لم تفطن الى ذلك الا متأخرة ، بعد أن فات الاوان . كان يريد نوعا نادرا من الصداقة . ولكن ، ماذا يقصد خالد او فارس بهذه « الصداقة النادرة » مع المرأة ؟ انراه يعني التعايش بمساواة دون الارتباط قانونيا أو اجتماعيا ، اهي علاقة بدون جنس ... ؟ ان هذه العبارة تبقى ضبابية الدلالة .

أما موقف ليلى من العلاقة مع الرجل فمتناقض . وهي تحمل قدرة تبريرية عالية ، فتعزو كل ما بها الى الواقع والارث التاريخي الذي يتقبل كاهلها كامراة في هذه البلاد . ان كل شيء يشبهدها الى البيت القديم المهترئ الذي نبتت فيه أمها وجدتها وأم خليل - نموذج المرأة الشرقية في الرواية . ولذلك فهي تعلن : « ن تستطيع ثقافتني ولا خيالي ولا رغبتني في التحرر والانعقاد من اعطائي علامة مميزة ، أو اجازة تخطي الجواز » (ص ٣٣٥) . انها تبحث عن الرجل الذي يبادلها الحب ، ولكنها تريد ايضا الضمان الذي يبرهن ويحرس صدق العلاقة (!) . واذا لا تجد ضمانا تستسلم بضعف مهين : « انا لا أستطيع أن اكون إلا ما يراد لي ، نسخة طبق الاصل دون علامة فارقة عن كل النساء » . « اني هنا ، زرعت في هذا المكان الذي زرعت فيه الجواربي من آلاف السنين ، وعاشت فيه ، وصنعت منه تاريخا . فما قيمة التقدم والحضارة وما يحدث في كل مكان ؟ » (ص ٣٣٥) . فالاصطدام بين وعيها لاستلابها وبين واقعها كائناتة مسحوقة أوصلها الى نوع من النيهيلية ، يستند الى عدم التفريق بين حضارة وحضارة .

انها ترى متاعب الانسان تتضاعف كلما ازداد « التقدم » ، فالانسان يوغل في نفسه ، ينطوي ، يفقد الانسان الآخر يوما بعد يوم . « ان هذه الحياة الجديدة ، بدلا من أن تبسط الامور تزيدها تعقيدا ، وبدلا من ان تضع حولا للشقاء ، تضاعفه ... » (ص ١١٧) . - هذا قول ، في مجمله ، صحيح . ولكن ، أي انواع التقدم او الحضارة او المجتمعات يكون له هذا الشأن ؟ الحضارة الجديدة هنا ، ماذا تعني بالضبط ؟ اليسبت الحضارة الرأسمالية هي التي تستلب الانسان أبشع مما صورت ليلى ؟ ان كثيرين ممن يدعون للوضع الراهن ويحاربون التفسير ، يقولون ما قالته ليلى ؛ ولذا فمن الافضل الا تتقدم البشرية ؟! انرانا نلاحظ دقة ما تفصل بين التقدم الحقيقي والتقدم الزائف ؟

والتناقض نراه ايضا في موقف ليلى من الزواج . لقد كانت تسعى الى خالد حسب الطريق الذي يرسمه المجتمع الرجعي ، اي بموافقة خالها

الاقطاعي ، معلنة : « لن احصل على حريتي بغير الزواج » (ص ٢٢٦) .
ولكنها من قبل كانت قد فست . سعي فؤاد من اجل الزواج بها انه سعي
بالاربعة نحو العبودية . هذا التناقض في الموقف من الزواج نراه لدى
خالد ايضا . فقد هرب خالد منها حين اصرت على انتهاء علاقة الصداقة
بين الذكر والانثى الى غاية الزواج . ولكنه لم يلبث هو الآخر ان تزوج بعد
فترة قليلة ، دون ان يعرف القارئ سببا لذلك .

وتتأرجح ليلي في نظرتها الى العلاقة بين الرجل والمرأة بين «الصداقة
النادرة» وبين العلاقة السائدة في المجتمع « الشرقي » : « ساكون زوجة ،
وربة بيت ، وأما لاطفال ... اليس هذا هو الزواج ؟ » . ثم : « وعندما
يصبح الرجل في الفراش ، ماذا يهم عقله وفكره وثقافته وعاداته ... ؟
و ... سلامة قدميه . فلن يكون الا أي رجل آخر . وستدوب كل ميزاته
في الظلام ... اغمضي عينيك يا فتاة ، اضطجعي قسي الفراش ،
و ... كفى ... » (ص ٣٣٦) .

أين ينبغي أن نضع هذه الشابة المثقفة ذات النزعة الاشتراكية ،
بعد أن توجت كلامها عن موقعها كأمراة عموما ، بالقول السابق عن الزواج
ويهذا القول عن الجنس ؟ اننا يمكن ان نبرر كل شيء مثل فارس زرزور ،
ونسكت عن آراء ومواقف ليلي . ولكن اذا ابتعدنا عن الفكر التبريري الذي
يتضمن قبولاً ضمنياً بالواقع (على علته) ، فاننا نرى ان ثقافة ليلي
وخيالها ورغبتها في التحرر والانعقاد هي بدون شك علامة مميزة . ان
وعينا المتقدم يضعها في مجموعة « الطليعة » . التي تناضل وتوسع
وتتألم ، وقد تنجح وقد تفشل ، الا انها - في كلا الحالتين - تمهد الطريق
لغيرها ولن يليها . ان اجازة تخطي الحواجز لا تعطى لاي انسان ، ولكن
الانسان الواعي سياسيا يأخذها قسرا . وهذا ليس سهلا ، فالخروج على
المجتمع ومجابهة الاعراف الاجتماعية صعب . الا ان صعوبة الشيء لا تبرر
الخضوع له . وبالنسبة للجنس ، نساءل ، تجاوبا مع طريقة تفكير ليلي :
الا يمكن ان يحدث الجماع في النهار ، او في الليل على ضوء الكهرباء مثلا ؟
ثم ، اليس لثقافة الرجل وعاداته وقبول المرأة المعنية اثر في المضاجعة ؟
ما تقوله ليلي قد يكون في المباحي ومع الداعرات ، حيث الوقت من ذهب
وكل دقيقة لها سعرها ... أما في فراش الحب ، الزوجي أو غير الزوجي ،
فالامر يختلف .

وفي الحق ، نرى لدى ليلي - وهي في أوج ازمتها النفسية بعد أن
تخلت عنها الحبيب وهان من بعده كل شيء - ميلا نحو الدعارة ونزعة

مازوشية نحو التمرغ والفضيحة . ان الكاتب يبدع في تصوير ذلك .
ويستخدم علم النفس ليبين لنا بشكل حي - ما قالته ليلي - ان العاهرات
ضحايا ظروف معينة واكثر انسانية من حاملات منديل الشرف الاجتماعي .
ان فارس زرور هنا يتقدم خطوات على حثاميته (هي « الثلج يأتي من
النافذة ») . فهو لا يستنكر الخطوة الاولى تسقوط المرأة الى عاهرة ،
ولا يستهجن تحول ذلك الى عادة ومهنة . انه يدين الظروف التي دفعت
الى ذلك ، بالرغم من احتمال ان يكون لهذا الموقف صلة بالتبريرية
الاستسلامية لديه . اما حنا مينة ، فقد استنكر على العاهرة ان تكون اما !!
ان ليلي ضحية من ضحايا المجتمع البغيض حقاً . وكذلك صديقتها
سميرة . وسميرة امرأة قبيحة الوجه ، ولكن في أعماقها حاجة قوية
للحب ، حاجة جنسية حادة غير مرضاة . تنام في الفراش مع وسادة ،
وتحمل باستمرار كتاباً جنسياً . وهي عنيفة ، متطرفة وصريحة . لم
يقدم المجتمع لها سوى الحرمان ، في طفولتها وفي شبابها . بقيت فقيرة ،
كما بقيت محرومة من الحب والجنس . ان درجة وعيها عالية ؛ ونرى
الكاتب يدلي ببعض آرائه على لسانها ، كما فعل مع خالد وليلي : « ان
العفة والاخلاق وجدت بعد أن وجد البشر . وقد اصطنعها الحاكمون
والمصلحون ليسيروا بها أمورهم ويسوسوا الناس في أصفاد . الإنسان
كان ذكياً ، فراح يحتال على هذه القيود ، واخترق الحواجز ليرضي
غرائزه ودوافعه دون مسؤولية . هل تعلمين ما معنى دون مسؤولية ؟
اي دون ان يتجنب العشيقان طفلاً وتبقى البنت عذراء ، ملامسات
مجردة و . . . » (ص ١٦٢) . الا ان سميرة تسقط أخيراً ، كما رأينا ،
وتلتجئ الى السجن .

لقد عقد المجتمع الشابتين ليلي وسميرة بألف عقدة . كانتا موضوعا
لصراع قوتين : احداها تدفع الى الامام والاخرى تشد الى الوراء ، قوة
للتحرر وقوة للعودة الى حظيرة المجتمع . انهما ضائعتان . بين الوعي
السياسي الناضج وبين التربية والواقع الاجتماعي والطبقي ضاعتا .
بين الحاجة والضرورة الجسمية والنفسية وبين الواقع وضروراته
ومتطلباته ضاعتا . ثمة لاعقلانية واضحة في سلوكهما وشخصيتهما . بين
ان تقول ليلي لا أو نعم فاصل شعرة !

ونلتقي أخيراً بالضحية العجوز « أم خليل » ، نموذج المرأة الشرقية
التي لا يشغل بالها غير غفاف البنات ، فتحاول اكثر من مرة بالقسر ان
تكشف على ليلي كي تتأكد من عذريتها (ص ٦٦ - ٦٧ وكذلك ص ٩٦ - ٩٧)

والكاتب يستخدم أم خليل ليعرض آراءه في انسيدين . فأم خليل تملك حساسية خارقة اسمها الخوف ، الخوف من الاشياء والمنشآت والحوادث وعوامل الطبيعة ، أم ينقذها منه تدينها الشديد . وهي تحس بقرية لم تعيها منذ وفاة زوجها الأخير . لذلك اشترطت على ليلى وسميرة منذ اليوم الأول لسكنهما عندها أن تتناولوا الطعام معها . وقد كانت دوافعها الى ذلك أيضا حرصها المادي الشديد . وقد كان لدى العجوز صندوق لا تفارقه إلا نادرا ، ولا أحد يدري ما يحتويه الصندوق من كنز لقد خربنها المجتمع أي تخريب ، ولكنها لم تكن تملك الاداة التي امتلكتها ليلى أو سميرة . لقد عرض الكاتب أم خليل كنموذج للمرأة الشرقية المسحوقة الذي تنحدر اليه ليلى لدى فشلها في مجابهة المجتمع ، ولكنه لم يعرض النموذج الآخر الذي يمكن ان تكونه ليلى لو انها نجحت وغيرها من الفتيات في معركتهن للتحرر من القيود المجتمعية .



يحاول فارس زرزور ان يسبر نفس الانسان الفرد مبتعدا الى حد ما عن اهتمام الروائيين الماركسيين المألوف بالمجموع لا بالفرد . انه يتكىء على علم النفس أكثر من اتكائه على علم الاجتماع ، يصور الحالات النفسية الداخلية أكثر مما يصور التفاعلات بين الفرد والمجتمع . لقد قامت في أربعين السنة الأخيرة مجادلات بين الماركسيين حول دور علم النفس ، بدأت منذ أيام فيلهلم رايش . قال الماركسيون الارثوذكس ان علم النفس علم بورجوازي ، مهمته ادراج الفرد في المجتمع الطبقي ، وجعله ينسجم مع متطلبات الواقع البورجوازي ، وعندما تقوم الاشتراكية فلا حاجة لنا به ، لان النظام الذي يخلق الامراض النفسية يكون قد قضى عليه . أما الماركسيون الجدد فيؤكدون انه يجب معالجة الناس نفسيا ما دام النظام الاشتراكي لم يقم بعد ، وعندما يسيطر النظام الاشتراكي ، فان الامراض النفسية لن تزول بين ليلة وضحاها ، ان « قوة الاستمرار » ستجعلنا في النظام الاشتراكي نفسه امام مشاكل نحتاج فيها الى علم النفس .

في هذا المجال لا يمكن الادعاء ان فارس زرزور من الماركسيين الجدد . تعامله مع علم النفس يمكن ان نعزوه الى التجربة الشخصية التي تتحدث عنها الرواية . ان الجماهير العربية بمن فيها من عمال وفلاحين وصغار كسبة كانت بفالبيتها الساحقة مع الوحدة على علائها وحتى النهاية، لكن الكثير من المثقفين الثوريين كان وقتئذ في موقع آخر . لقد كانت هناك هوة بين الجماهير وهؤلاء المثقفين . لذلك نرى النضال في الرواية

فرديا ومحكوما بالفشل سلفا . في وضع كهذا لا بد لعلم النفس ان يلعب دوره . وفي الواقع تتفرد رواية « اللاجتماعيون » في صفتها هذه ، فالاعمال الادبية الاخرى لفارس زرزور تتميز بالنضال الجماعي وبإبطال من طبقات اخرى (« الحفاة » مثلا) .

ان سعد الله ونوس وحناميته لا يتعاملان مع علم النفس تعامل فارس زرزور . فمشكلة الجماهير ومشكلة الوطن لدى سعد الله ونوس هي مشكلة الفرد (خاصة في « حفلة سمر من أجل هـ حزيان » و « مقامرة رأس المملوك جابر ») . وإبطال حنا مينه (في « الثلج يأتي من النافذة » مثلا) هم أعضاء في منظمة سياسية او في طبقة اجتماعية معينة يعملون من خلالها ولأجلها ، اي ليسوا معزولين . اما في رواية فارس زرزور فالتسا غالبا ما نصل الى المشاكل الاجتماعية عبر المشاكل النفسية . ولذلك لا عجب ان يكون فارس متشائما انطلاقا من الذات المعزولة عن طبقتها ، بالرغم من انه مثل سعد الله ونوس وحننا مينه وعبد الله عبد يكتب من موقف اشتراكي ومن مواقع الطبقات الدنيا في المجتمع . ان ابطال فارس زرزور بلا حلول ، بلا آمال . اناس روايتهم اللاجتماعيون لا يستطيعون تغيير الواقع ، كما لا يستطيعون ان يكونوا مجتمعين .

لقد تطرق الكاتب الى افكار مجردة متنوعة وخطيرة ، ولكن ليس دائما من خلال سياق روائي ، بل بصورة تقديرية وسردية مبالغ فيها . فثمة فصل بكامله مثلا للحديث عن الكفر والايمان والكتابة والنقد والمجتمع والضجر الاجتماعي وتحرير النفس وتحرير الآخرين (الفصل السابع) . وهو لم يخل من افكار ونقاشات سياسية حول القومية العربية والحرية ، وقع الكاتب في بعضها في اخطاء فادحة ، كما في حديثه مثلا عن مبادئ الحرية التي لا تتغير في كل زمان ومكان ، وكأنها مقطوعة الصلة بالظرف التاريخي المعاش ! ومن الطريف ان النقاشات جميعا كانت تنتهي برهان فارغ : « سئري » ! ان امر ذلك هين قياسا الى شطحات طويلة يذهب بها قلم زرزور مذاهب لا خصر لها بعيدا عن أدنى الضرورات الفنية للرواية . فالادعية التي تستطرد فيها ام خليل تكاد تنقلب بالرواية الى كتيب من كتيبات الادمية الصغيرة الصفراء التي تباع مع التماثيل في التكايا . . . وكذلك حكاية الصندوق الذي تحتفظ به ام خليل . لسنا ندري ما مبرر سرد صفحات غتها . انهي الرغبة في تسخيل كل خاطرة وكل ما له صلة من قريب او بعيد بتجربة الرواية ؟ ومن ناحية اخرى فقد أولى الكاتب اهتمامه لوصف الاشياء ، مسائرا - ربما - بذلك مقتضى الرواية

الفربية الجديدة ، وقد ساعده ولعه الواقعي في النجاح بذلك (لاحظ مثلا وصف « حي التوتة » ص ٥٢ - ٥٣) .

وأخيرا فإن الكاتب يترك كلا من خالد وليلى يتحدث عن نفسه ، أي انه يحل مرة في خالد وأخرى في ليلى . ومرة ثالثة يتحدث بنفسه كروائي . ولذلك فقد وزع نفسه في ثلاث جهات ، وربما في أربعة ، اذ كان يتحدث احيانا بلسان سميرة . هذا الامر لم يسمح للقارئ في فهم فراق ليلى وخالد عن بعضهما ، اذ ان الاثنين يحبان بعضهما وينسجمان فكريا ونفسيا ، كما انه اضر باستقلالية الشخصيات . وفي النهاية يرى القارئ نفسه امام معسكرين لاشخاص الرواية على طريقة التصوير بالانبيض - الاسود أو على نمط الروايات التقليدية : جبهة الخير وجبهة الشر . هذا النمط لم يعد القارئ الحديث ليجد فيه المتعة الفنية أو الفائدة الفكرية التي يرجوها .

هنا مينه

في زوالية :

((الثلج يأتي من النافذة))

نزرة هي الروايات العربية التي سبقت رواية الكاتب السوري حنا مينه « الثلج يأتي من النافذة » (١) بتصويرها لشخصية المناضل الثوري، في حالة الاختفاء والكفاح السري . نعد من ذلك رواية نجيب محفوظ « القاهرة الجديدة » التي كتبت عام ١٩٣٩ ولم تنشر حتى عام ١٩٤٦ (٢) ، ونعد أيضا بطل يوسف ادريس في « جمهورية فرحات » (٣) . أما بطل احسان عبد القدوس في روايته الشهيرة « في بيتنا رجل » فهو الابرز والاقرب الى حالة بطل رواية حنا المذكورة .

مدّ حنا مينه يده في روايته الى حياته الخصبة الفنية ، فتوفر له بذلك أول عناصر النجاح ، عنصر التجربة والمعاناة . يقول لوكاتش (٤) : « فعظمة أي كاتب تنبع من عمق خبرته بالواقع وتراثه ... » . وقد ساق حنا مينه هذه المادة على نحو روائي خاص جمع بين رواية الحدث (النضال) ، ورواية الشخصية (فياض) . وقد حظيت هذه الرواية ، التي كانت عمله الاول بعد هزيمة حزيران ، باهتمام كبير ، وتضاربت فيها

(١) منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ١٩٦٩ . وقد صدر له قبلها « المصاييح الزرق » - « الشراع والعاصفة » ١٩٦٦ ، كما تلتها رواية « الشمس في يوم غائم طويل » ١٩٧٣ .

(٢) انظر أحمد محمد عطية : مع نجيب محفوظ ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ١٩٧١ .

(٣) انظر نقد حنا مينه لصنيع يوسف ادريس الذي يفصل بطله الثوري تفصيلا : نازم حكمت وقضايا فكرية وأدبية ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧١ .

(٤) جورج لوكاتش : معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة أمين الميوطي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ١٦٠ .

الأراء . فبينما اسقطها فاضل السباعي (١) ، واعتبر ان الهرب الفناء لحالة النضال ، دافع عنه بالمقابل محمد الجزائري (٢) وعدّ الاختفاء حالة نضالية . كما لاحظ الأخير تطور كتابة حنا من تسجيلية في بداية الطريق (المصاييح الزرق) الى استغلال لعب الرواية الحديثة كالمونولوج الداخلي ، واختفاء المؤلف كمتدخل واضح . . واثني خاصة على وجود المرأة في الرواية . وبعد سنوات من ذلك كتب احمد محمد عطية بعنوان « الثلج يأتي من النافذة انموذج لرواية الواقعية الاشتراكية » (٣) ، فرأى في شخصية « فياض » ، بطل الرواية ، تطورا للشخصية الثورية في سوريا من مرحلة « المصاييح الزرق » الى « الطروسي » بطل « الشارع والعاصفة » ، وقد اثني على أسلوب الكتابة وبناء الرواية ثناء مبالغا سوف نشين مدى احقيته عما قليل .

ان الرواية هي جزء من حياة كاتب سوري معارض للسلطة الرجعية الحاكمة ، يفادر الوطن هربا من المطاردة والاضطهاد والسجون ، السى لبنان ، حيث رفيقه ومعلمه خليل . وفي لبنان يضطر فياض للتخفي عن السلطة اللبنانية الحليفة لشقيقتها في سورية . ويقاسي خلال تخفيه ألوان العمل اليدوي والحرمان . ويظل يناضل مع رفاقه ، حتى يصل به الامر أخيرا الى ان يؤثر العودة الى الوطن ثانية ، فيتابع نضاله على أرضه بعد محن الغربة وتجاربها التي شكلته مناظلا حقيقيا . انها قصة حافلة فيها صنوف المناضلين العديدة والمختلفة : المثقون ، العمال ، وفيها جملة من العلاقات والمشاكل والاحداث والازمات : الحب ، والجنس ، والدين ، والمرأة ، والمجتمع اللبناني الزاخر بالتناقضات والاضغاضع الانسانية . وإذا كان البيريس قد قال : « ان قيمة رواية كبيرة وقدرتها على اثارة الانفعال ونجاحها الفني تبدو غريبة عن (موضوعها) ، انها تتعلق بفن (غنائها الروائي) وقوة أصالته . ان كل شيء مصنوع من فن معارضة القيم ، وخلق تطابق وتعارض وعلائق بين الاشخاص والاحداث والبيئات

(١) البحث عن النضال المفقود في رواية « الثلج يأتي من النافذة » ، الاداب البيروتية ، العدد الثالث ، اذار ١٩٧٠ .

(٢) ناقد عراقسي تقديمي . انظر مقالته : الاختفاء حالة نضالية في رواية « الثلج يأتي من النافذة » ، الاداب البيروتية ، العدد السابع ، تموز ١٩٧٠ .

(٣) العدد الاسبوعي من جريدة « الفجر الجديد » الليبية - الاسبوع الثقافي ، العدد ٣٨ ، تاريخ ٢ - ٢ - ١٩٧٣ .

والحوادث « (١) ، فان رواية حنا مينه هي أجدر ما يصح هذا القول معه . وسنسمى لتبيان ذلك فيما يلي :

١ - المثقف والعامل أو المعاداة الصعبة :

يندو تلازم لقاء المثقفين والعمال بالخلافات وكأنه أمر محتوم في تاريخ الحركات الاشتراكية . وهذه الخلافات تنحو منحى شتى ، حسب توجه المسيرة النضالية للفرد أو للمنظمة . ففي رواية حنا المعنية هنا نرى الخلاف يتسم بالإيجابية على الرغم من المنزقات التي تحفّ به . لقد طلع فياض من منبت طبقي فقير ، وتعلم دروس النضال الاولى على يدي خليل ، منذ زمن بعيد ، قبل ان يهاجر الاخير الى لبنان بصورة نهائية . ولا يزال فياض ، بعد أن شبّ وخاض الفمرات ، تلميذاً بين يدي العامل خليل الذي يحكم في مطلع الرواية بعد أن استمع الى حديث فياض عن كسل ما سبق وصوله ، فيقول : « كان يجب ألا تفعل هذا » أو « كان عليك أن تصمد أكثر » (ص ٢٤) . وبعد أيام حين يتدمر فياض من اقامته السرية في بيت خليل دون أن يتدبر أمره ، ينصحه المعلم - العامل بالصبر ، وبالكتابة ، وينسيان الماضي قليلاً وترك التفني به . وتبدأ سلسلة الدروس التي تجعل فياضاً يهتف في بعض اللحظات الحرجة : « أنت يا خليل لا تفهم أكثر مني .. وانما الظروف وضعتك أنت ومنطقك في موضع التفوق » (ص ٩٥) . ويصف فياض رفيقه ومعلمه بأنه عملي وتجريبي الى حد مفيظ . ويتحدث عن دأبه وتحكمه المثير بأعصابه ، ويشوب حديثه إعجاب واستغراب . ان فياض - المثقف - يتأرجح في موقفه من خليل بين التقديس ، وخاصة حين يلحّ الماضي عليه ويتذكر دور خليل في المغارة والشمعة والعمال الذين يقرأون الكراريس في الجبل ، وبين الضيق والفيظ من هذا المعلم القاسي .

لقد أخطأ الكاتب (٢) حين دفعه اخلاصه للطبقة العاملة ولقضية الثورة الى تنصيب خليل معلماً على فياض بصورة احادية الجانب . فحسب لينين ، نرى ان الطبقة العاملة بحاجة الى مثقفين ، يحملون اليها الوعي الطبقي السياسي ، والا فانها تتحول الى اقتصادية بحتة . ان احداً لا يقول : ان الطبقة العاملة ماركسية بالضرورة . وها هنا تقع على ازمة مضاعفة - تتصل بالخطأ المذكور - : فخليل وقد لعب دور المثقف «اللينيني»

(١) د . م . م . البيريس : تاريخ الرواية الحديثة ، ترجمة جورج سالم ، منشورات

موندات ، بيروت ١٩٦٧ ، ص ٤٦٤ .

(٢) مارس الكاتب عدداً من الكهن : عامل مفهوى ، عامل في الميناء ، حلاق ..

ليس قادرا على تعليم فياض الذي هو بحاجة حقيقية للتعلم من البروليتاريا، وفياض ليس قادرا على تعليم خليل الذي هو بحاجة ايضا لمعارف المثقفين الماركسيين . ان وضع اليد على هذه الازمة في الرواية يقودنا الى الطرح الحقيقي لمعادلة العامل والمثقف . انها معادلة دياكتيكية ، فما ينقص العمال (وهو الوعي السياسي) يجدونه لدى المثقفين الماركسيين ، وما ينقص هؤلاء (وهو الارتباط بعملية الانتاج الاجتماعي) يجدونه لدى البروليتاريا . فيما عدا ذلك ، يفضي بنا المطاف الى حكاية الطير الذي اراد ان يقلد طيرا آخر في مشيته ، فلا هو افلح وكسب الجديد ، ولا هو بقي على قدميه ، اذ نسي مشيته الاصلية . هذا مشهد تفصيلي أغنى من الاشارات السابقة الى وضع خليل - فياض :

جاء خليل بصحيفة الى فياض بعد تركه العمل في مطعم الجبل بايام ، وكان في الصحيفة مقال له بتوقيع مستعار . وقد لاحظ فياض ان بعضا من عباراته قد حذفت ، وعبثا حاول خليل اقتناعه ان المحذوف لم ينقص من قيمة المقال ، فهو حماسي لا اكثر . لكن فياض يصر على انه يريد عبارات حماسية نارية ، فيقول خليل « الحماسة شيء والسياسة شيء » ، ويعلق فياض في سره « تلقّ .. بدأت الدروس » (ص ٩٤) . ان الآية المهودة تنقلب لدى حنا : المثقف يحسن بعقدة الوصاية ازاء العامل ، لا العكس المألوف .

ان كلامنا السابق لا ينفي ان الكاتب استطاع كشف واستبطان جوانب كل من مناضلي روايته الرئيسيين ، ومعهم ايضا جوزيف ، المثقف البرجوازي .

هذا خليل يلمح الى التناقض المستمر عند المثقفين بين النظرية والممارسة ، بين الكتابة او الكلام من جهة ، والفعل من جهة ثانية . انه يقرأ سطور فياض معجبا ويتساءل : « هل يكتب ما هو مستعد للتضحية في سبيله ؟ » ان الكتابة لا تكلفه شيئا في الوقت الحاضر ؟ » (ص ٣٧) . وفيما بعد ، يدع خليل التلميح الى التصريح ، فيفسر ترك فياض لعمله في المطعم ، واختيائه ، وتشرده ، بالخوف من السجن . وحين يرفض فياض التفسير يصرّ خليل ، ويعلم ان الصمود هو المحور الراهن للنضال ، بل هو اساس الموقف حتى بعد السجن نفسه . كثيرون هم الذين يتعذبون ، ولكن من تنقصه منهم روح المثابرة ، ينهار . يقول خليل (كما قال لينين قبله) « التجربة هي المحك » (ص ٣٢) ، وفياض يدرك ذلك يوما بعد يوم ، حتى لتغدو قضيته : هل أصمد ؟ والى متى ؟ ويردد في سره عن

خليل « انه لا يثق بالثقفين » (ص ٣٢) . ثم ينفمس في التجربة السي اعماقها ، كي يثبت لمعلمه انه تلميذ نجيب . ويصر على ترك البيت والاشتغال بعمل عضلي . لا يريد عملا مكتيبا او ذهنيا او صحافيا . وانه ليعد ان يكتب ، مجانا ، وباسم مستعار ، وهو يشتغل شغلا جسمانيا . لا بد ان يتحقق هدف الخروج من الوطن .
الا ان فياض لا يصمد بهذه السهولة .

لقد ناضل في المطعم ، وعمل في المطبخ كمارماتون (غاسل الآنية) ، واستطاع ان يرمي البذرة في نفوس المستخدمين الذين عاش معهم فترة صعبة ، حتى انهم رفضوا مرة طعاما سيئا بما يشبه الاضراب . كما استطاع ان يمسك الزمام حين اهانه أحد زوار المطعم الاثرياء الشرسين . ولكنه ، اثر ذلك ، وبعد ان شك في ان يكون مراقبا ، غادر المطعم الى بيت خليل .

وفي بيت الرفيق المعلم يشعر بالندم على فعلته ، فيكتفي خليل بحكم التسرع ، وينصح بالتريث في البحث عن عمل جديد ، مما يزيد من ضيق فياض الذي يرى في معاملة خليل له معاملة قاصر . انه يعارضه في كل شيء ، يبذل النصائح ، يقسو . لو انه يعامل بلطف كما كانت الام او المعلمة او الكتب تعامل ! .. ويرى فياض انه يستهلك نفسه دون فائدة .
في خطوة التشكل الثوري التالية لفياض يغدو طموح فياض في ان يكون عاملا ثوريا محركه اللاهب . و خليل نصب عينيه على الدوام . ان خليل عامل ، وواع . له نشاطه الجسدي والفكري . اما المثقف فهو أحادي النشاط . له وجه فكري وحيد وقاصر . وقد نبت لفياض الجناح الثاني . نبت من الضرورة ومن تاريخه الشخصي وتاريخ المرحلة . وعبر تمكس جديد فياض ، نلمح سمات رومانسية ، لم تزل تنسحب عليه منذ ماضيه البعيد . فهو دائم الحديث عن الغاب ، والعودة الى الطبيعة الاولى ، البكر ، يتشهى الاتحاد بها ، والذوبان فيها (لاحظ مثلا ص ٥٣ ، ص ١٤٨ وكذلك ص ١٧٦ حيث رومانسية جوزيف) . كما نلمح عبر هذا النمو الجديد لحظات الضعف الانساني المروع . لحظات التردد والياس : « انظر .. على الطريق صليب .. وهناك حجارة .. بهذه سيرجمونك .. لن تصل أبدا .. أنت تعذب نفسك .. ولماذا تفعل ؟ اتريد تفتير الحياة .. ؟ وما الفائدة ؟ هكذا كانت وهكذا ستبقى » (ص ١٩٣) . لكن مقاومة فياض ، وتمرسه بالعناد الثوري ، يحميانه من الانزلاق .. انه شارة انسانية على درب التضال البشري الطويل ضد اصناف القهر . انه بلال يصارع اقزام

الجاهلية ، وحسن الخراط يحرس دمشق . . انه أحد بناء الأهرام الأولين ، وهو يعي أبعاد قضيته جيدا . اما هم واما نحن ، ولذلك يتحتم العمل ، والكتابة . ليس القدر هو الذي يبني السدود في وجهه ووجهه سواء . المجتمع الذي يريد الكل على شاكلته هو السبب ، المجتمع الذي يتسامح مع الكل ، مع الانتهازيين ، واللابالين ، فقط ! لا ان يكونوا متمردين عليه . ان قضية الثورة غدت صليب فياض . بل هي صليبه الزمن ، فعند مطلع الرواية يقول : « عليّ أن أحمل صليبي . . على الجدول ان يصب في النهر العظيم » (ص ١٧) . ويكتب في رسالته الى جوزيف : « قلت في احدى يومياتك ان كلا منا يحمل صليبه ، والفارق بين انسان وآخر هو في كيفية حمل هذا الصليب : هل ينحني تحته ويترجرج ، او يرفعهه برجولة ويمضي ؟ سأجرب أن اكون من النوع الثاني » (ص ٢١٣) .

والحق انه لما يبحث على التسؤل ان يتحدث فياض في مطلع الرواية عن القضية - الصليب ، ثم يعزف النعمة نفسها جوزيف في المنتصف وهو يسجل احدى يومياته . ان هذا الامر يقود الى القول بتوزيع الكاتب لنفسه قسرا على ابطاله ، وان كان اثاره لفياض جليا . كما ان الامحاح على صورة الصليب يثير تساؤلا آخر حول احقية كاتب ماركسي ومناضل شيوعي كحنا مينه في عقد اقراص الصورة الادبية بين الصراع الطبقي - والصليب . وهذا ليس لسبب ديني ، بل لان حمل الصليب يعني تقديم النفس كضحية ، كفدية عن الآخرين ، بينما الماركسي يقوم بذلك دفاعا عن مصالحه ، اي مصالح الطبقة التي ينتمي اليها ورائة أو اختبارا . واذا ما استرسلنا في تقصي هذه النقطة لرأينا ان التكوين الديني في المرحلة الاولى قد ترك بصماته على اسلوب الكاتب وعلى هيئة ابطاله . ففياض يؤكد لجوزيف انه قرأ بولس الرسول ، وجوزيف يؤكد انه درسه على الجزويت ثم بمفرده ، ولو ان الامر وقف في هذه الحدود لكان ، لكن جوزيف معجب بلا حد بثورية بولس وكذلك فياض . والرواية بعد ذلك حافلة بحشد من « الدينيات » كترداد حكاية الخطيئة الاولى ، والتفاحة المحرمة ، والافعى وادم وجواء (ص ١٦ و ص ١٩٤) ، وكسر قصة ابليس ويسوع (ص ١٩٥) ، والحديث الطويل والهام بين جوزيف وفياض حول عبارة بولس الرسول الثورية : « لانك لست حارا ولا باردا تقيأك نفسي » (ص ١٧٣) . وأخيرا فان فياض يساوي بين القديس والمناضل الثوري ، لم ؟ لان الحرمان لديهما يحتاج الى سمو رفيع ورياضة روحية ، ويذهب في مسامرة الفكر الديني المثالي بعيدا حسن

يردد : « في البدء كانت الكلمة » ناكصا بالدرب الشاق الصاعد من فياض الكلمة ، فياض المثقف ، الى خليل العامل .
الى اين ينتهي ذلك كله بفياض ؟

لقد كان خليل يتوقع احدى نهايتين : اما ان يركد فينتن ، او ان يواجه الواقع فينقلد نفسه . وقد اختار فياض الدرب الثاني الاعسر ، فانطلق هتاف العامل المعلم « هذا هو ابني الحبيب الذي به سررت » (ص ٣٥٣) وكان المسيح هو الذي يتكلم .

على الرغم من ان همنا في هذه الفقرة محدد بمعادلة المثقفين والعمال في الرواية ، الا ان فياض استأثر بالجانب الاوفى ، وقد جاء ذلك بحكم دوره في الرواية ، فهو محورها الاساسي وقطبها الذي تدور من حوله . لقد برز خليل حقا كمعلم لفياض ، ولكن شخصية المعلم عاشت بالرغم من ذلك في ظل التلميذ . اما جوزيف ، المثقف البورجوازي الصغير المناضل ، فتمدد كان نصيبه اقل .

في البداية استمعنا الى فياض يصف استيلازه بالاداب والصبر والتجريبية . وفي تعمق اكبر لشخصية خليل نرى انه قد قضى خمسة وعشرين عاما من النضال القاسي المتواصل ، بداها في المفارقات ، حيث كان يخطو مع الشموع والكراريس والرفاق الخطوات الاولى . وتكوّنت ثقافته داخل السجون ، حتى انه راح يتحسر بعد الجولة الاولى لان فترة الحبس لم تمتد ، لكن تمكن من بناء نفسه اذن على نحو افضل . ان خليل لا يعاني من اذدراجية فياض في بداية هربه ، فهو صاحب القضية ، منبئا وفكرا ومصلحة وسلوكا . اما فياض ، ومن يمثلهم ، فعلى الرغم من التقائهم مع خليل في اكثر من مفصل ، الا انهم يكونون في ظروف موضوعية معينة - فقط - ثوريين ، وينحازون كليا الى الطبقة العاملة .

اما جوزيف ، فهو يقف في منتصف الطريق بين فياض و خليل . انه ريفي من كسروان . بدأ طالبا في الدير ، ثم طرد منه بسبب فتاة من قتياته . عمل في التجارة مع شريك اثناء الحرب ، وحين اكتشف حقيقة اللعبة الرأسمالية التجارية نفخ يديه منها . ثم جرب اشغالا عديدة . وترك الريف الى بيروت تحت الحاح زوجته هناء . ان جوزيف يعيش - بالرغم من مرحة - انفصاما مأساويا في حياته الزوجية . وهو فخور بأصله العربي الكسرواني . في ايدولوجيته خليط متمازج ، فهو

يؤمن مثلا بالحظ ويتساءل : « لماذا لا تؤمن الماركسية بالحظ ؟ »
 (ص ١٦٩) . انه غير مؤهل للصمود ، ولكنه لم يسقط في الرواية .
 وهذا فياض يقومه « صالح لاشعال النار ، اما ان يكون وقودا فذلك
 شيء آخر » (ص ١٧٣) . والحق ان استئثار فياض بهم الكتاب
 فوت عليه فرصة الفوص في اعماق جوزيف - هذا النموذج الفني
 والهام - الذي كان ينظر الى فياض نظرة تقديس ، ويسعى اذ يلجأ الى
 منزله لتوفير أقصى أسباب الراحة والظروف المواتية للكتابة . الا ان
 فياض كان يحن دائما الى خليل البسيط ، ففي بيت جوزيف
 البورجوازي ، يقول فياض ، « كل شيء زائف ، برغم الجوهر الطيب »
 (ص ١٨٦) .

٢ - المرأة :

لسنا مع محمد الجزائري فيما ذهب اليه عن المرأة في هذه
 الرواية (١) ، فأسئلة الشك تنبثق لدينا منذ البداية حين يخاطب فياض
 نفسه « ليس من شبه بين النوم والمرأة سوى الدلال .. كلاهما تطلبه
 فتيان ، وتتركه فيقبل » (ص ١٧) . ان هذا الكلام المعسول يكون مقبولا
 لدينا لو ان فيه احرازاً يحدد المعنية به من امرأة متخلفة ، غير راشدة ،
 لا متساوية .. الخ . أما هذا التعميم ؟؟ ولنر ان كان لاعتراضنا المبكر
 ما يسوغه ، بل ما يضخمه .

ان فياض يبحث عن الحب أينما ذهب . لا يسعى كي يمارس الجنس ،
 ولكن لا غنى له عن الحب . الانسان يقضي على وحشة الانسان وغريته .
 الثلج ليس باردا ، وان أتى من النافذة ، لانها تطل على حبيب . البرد
 من عدم الحب . طالما ان امرأة في النافذة المقابلة فليدخل الثلج (انظر
 نهاية الرواية خاصة) . ومما يحسد فياض عليه انه محبوب دائما (!) ،
 منذ كان تلميذا ، وحين دخل السجن اول مرة ، وعبر ما مضى من
 سنواته . حتى ان المرء ليترحم على عمر بن أبي ربيعة : « أحب ألف مرة
 ومرة ولكن على طريقته لا طريقة ابيه .. كان محبوبا اكثر من كل فتيان
 الحي . كان شادا اكثر منهم وكذلك مدلا » (٢) (ص ١١١) . لقد كان

(١) المصدر المذكور سابقا .

(٢) لاحظ ان جوزيف محبوب هو الاخر على الدوام . فتاة الدبر كانت هي البائدة ،
 وهناء زوجته وتلميذته سابقا ، كلهن ما عدا التي ضاجعها في المصعد . ان سؤالا مشروعا
 يرتفع : لماذا تكون شخصيات حنا مينة معجوبة دائما ؟

والده لا يعرف غير ان الحب جماع حار مخوف بالخطر ، أما هو ، فكم بين الحب وممارسة العملية الجنسية لديه ؟! انه ضد الناموس ، ضد الخطيئة المعبودة ، مع العودة الى الطبيعة ، ضد الشعور بالذنب بسبب الحب أو الجنس ، لا يريد تلك الدودة التي تقرض الاحشاء . ان هذه الدودة تقتل انسانية الانسان ، ولكن فياض متردد في الحب ، جبان بالاحرى . وهو يصطنع حاجزا وهميا بين المرأة والمناضل ، وتناقضا غير مبرر بين الكفاح وحب المرأة « وصاحت به نفسه : لا بسد من امرأة ، وصاح بنفسه : أفهم أفهم ! انا لا أرفضها ، ولكن في مثل وضعي ، ماذا أفعل بها ؟ تسير في طريقي أم تميل بي الى طريقها ؟ ههنا أخرى ؟ يا جوزيف : ثلاثة غسالة سيارة ... أم فتنة كالتي راودته أمس : جذع عار ونهدان مسكران ؟ وأنا ؟ والدرب الطويل ؟ وحدي أم معي امرأة ؟ صليب وامرأة ؟ أم امرأة بدون صليب ؟ أم صليب بدون امرأة ؟ ايـه يا نفسي ! يا نفسي لا تعوجي سبيلسي المستقيمة » (١) (ص ٢٠٠) .

ان دينيز - فتاة النافذة - هي التي تبادر فتمد يدها اليه ، ولكنه يقتل المبادرة ، فلماذا ؟ لان البحور السبعة امامه ، والست بدور تنتظر على الشواطئ الاخرى .. الى آخر هذا الكلام الذي لا يعقل ان يتفوه به مناضل ماركسي (انظر ص ١٥٠ ، ١٥٨ ، ١٩٨ ، ٢٠٠) .

هل النفس الامارة بالسوء ذات صلة بالماركسية ؟ هل تنهض علاقة جوزيف بهناء ذات الهموم السطحية البورجوازية كمبرر كي لا يتزوج المناضل أو يحب ؟ انها جذور النظرة الدينية الرجعية للجنس والمرأة . ولا يهم ان تنذرع بفرويد في بعض المرتكزات وبالتحديد الخاطئة والرجعية منها : « الكبت يساعد على العمل - الطاقة الانسانية تدخر من اجل الحضارة » (٢) . لم لا يكون الحب والجماع حاصل تفاهم وميول متبادلة ورغبة انسانية وجسدية ؟ لم لا يكون دافعا لا كابحا ؟

من مواقف فياض الهامة حيال المرأة ، تنتقل الى الكثيرات اللواتي عجت بهن الرواية على اختلاف ما بينهن : أم خليل ، أم بشير ، زوجة خليل ، ههنا ، دينيز ، البغايا .. لقد تعددت الشخصيات النسوية ، وتمايزت ، الا أن أهمهن ههنا ، ثم أم بشير .

(١) ان المرء ليحار : هل هذا الذي يناجي نفسه شيخا ام خوربا ام مناضلا

ماركسيا ؟ ..

(٢) انظر نقد فيلهلم رايش لهذه المقولات في كتابه : الثورة الجنسية ،

ترجمة محمد ميتاني .

أما هناء ، فهي نموذج المرأة التي لا هم لها سوى الرفاه ، ومباراة الاقارب والجيران . تستهلكها مطامح بورجوازية وتطلعات مجنونة الى الامتلاك ، فلا تفتأ تلج على جوزيف ان يهجر كسروان ومرجعيين الى بيروت ، ان يشتري بالتقسيط ، ويستدين كي يبدل اصباره المؤسرين . في صدر هناء تصطرع الفيرة والحسد ، والفهم الخاطيء للنقود ، والمطبخ ، ويصل بها ذلك الى غاية الفناء المتمدين . يسد عليها عبد الحليم حافظ المنافذ . والتعلق بمطرب - أو ممثل أو شاعر أو قائد عامة - على هذا النحو ، هو ظاهرة مرضية خطيرة ، يحفل بها مجتمعنا في هذه المرحلة التاريخية الحرجة . ولكن الاهم في امر هناء ، هو موقف جوزيف منها ، من شخصيتها واهتماماتها وسلوكها وتطورها . جوزيف المناضل الماركسي والبورجوازي الصغير . يقول فياض : « تتكلم بحرية حين لا يكون جوزيف ، وفي حضوره تبدو حمقاء مسحوقة » (ص ١٥٧) . ان علاقة الزوجين غير متكافئة ، هي علاقة مريضة ، كلا الطرفين فيها مضطهد . ولكن تقصير جوزيف بحق هناء كبير على الرغم من تساويه معها في الاضطهاد . ان المرأة في المجتمع المتخلف ، متخلفة في اغلب الاحوال ، أمية ، أو شبه أمية . مستعبدة في البيت الابوي والمطبخ والفراش . ولذلك فان الزوج التقدمي والثوري يتحمل مسؤولية تاريخية تتلخص في وجوب اضطلاع بمساعدة هذه الانسانة في نفذ الفبار التاريخي عنها واطلاق عينيها في رؤية عصرية انسانية للحياة والكون . انها مهمة نحو الام والاخت والصديقة ، والزوجة . لكن جوزيف لا يفعل من ذلك شيئا ، شأنه شأن ٩٩ ٪ من ثوريي هذه المرحلة ، الامر الذي يفرض تشكيكا لا مرد له في حقيقة الثورة المدعاة ، ذلك ان موقف الرجل من المرأة هو المقياس الاسلام لثوريتها وانسانيته . لكننا لا نقرأ لدى حنا مينه شيئا من كل هذا ، ان لم يكن يبرر لجوزيف موقفه .

على النقيض من هناء تلقى أم بشير ، هذه الارملة القوية الكهلة التي تعيل خمسة اطفال . انها عاملة في ورشة توضع عروق السوس ، وقد كانت تعمل في الريجي منذ زمن بعيد . فهي المرأة العاملة الوحيدة في الرواية ، ذات الممارسات الثورية القديمة التي تتلذذ بتذكرها دائما . وهي تتسم بالنشاط الفائق والحيوية الدائمة ، عميلة ، شجاعة « أنا امرأة ورجل .. » (ص ١١٧) . وفياض معجب كثيرا بشخصيتها وبمواقفها ، وخاصة موقفها من الجنس ، وهو في غاية الطبيعية ، بمعنى انه عودة

بالجنس الى الطبيعة الاولى ، البكر ، قبل ان تفعل التطورات بها
ما فعلت . انها تهتف : « نومة دافئة تسوى الدنيا .. تسوى مسال
الارض .. سياكلنا الدود غدا .. » (ص ١٢٦) .

النساء الاخريات يعشن على هامش الرواية ، لا تشيد الا فتاة
النافذة . فأم خليل امرأة عادية ، تحب ابنها ، ورفاقه وأفكاره دون أن
تفهمها ، ولكنها مع ذلك لا تفتأ تنقّ في أذنه كي يستريح ويريح أسرته .
وهي تشخص الموقف السائد من ادارة القضايا في لبنان في قولها الذي
يتكرر مرارا عن ابنها ورفاقه : « لو كان ورأهم راس .. وزير .. نائب ..
قلنا فيها وما فيها .. لكن الجماعة بدون سند .. بدون راس ..
يركضون على الفاضي .. » (ص ٢٥) . ولا ريب ان هذا الفهم السياسي
القاصر للامور في لبنان هو الغالب شعبيا لدى النساء والرجال ، والطبقة
الحاكمة حريصة كل الحرص على تعميقه حفاظا على امتيازاتها
وتخليدا .

ومثل أم خليل ، بل ربما أقل ، زوجه الصامتة على الدوام ، المتدنية
كحمايتها ، المتعاطفة مع الحركة التي يعمل فيها زوجها ، دون ان يعني
ذلك ادنى مشاركة فيما يجري حولها . لا ينقض ذلك اشارة غامضة
ووحيدة الى انها تناضل ، جاءت على لسان أم خليل في قولها عن ابنها :
« يرسل امراته الى مجامع النسوان .. ما شاء الله .. وماذا يقولون
بالله عليك ؟ بر .. بر .. قال يا سيدي هو سيأخذ حقوق العمال ،
وامراته ستأخذ حقوق المرأة ! » (ص ٢٠) . وهكذا يتوجب ان نعود
فنشير هنا الى موقف المناضل الماركسي من زوجه ، وهو ما ناقشناه من
قبل في دراسة علاقات جوزيف بهناء .

وتأتي أخيرا دينيز ، فتاة النافذة ، تجسيد حي للرومانسية .
صبية يتيمة تغيب عنها أمها الثرية كل يوم منذ الصباح ، منصرفه الى
طاولة البوكر ، تاركة للفتاة الحرية في انفاق وقتها على هواها : نوم ،
مطالعة ، سينما ، استسلام لعالم وهمي خاص منسوج من القراءات
الرومانتيكية .

ترقب دينيز نافذة غرفة خليل ، حيث يختبئ فياض . وحين
تلتقي العيون وتبتسم الفتاة ، يرقص قلب فياض ، وترقص الفرفة -
السجن . لكنه يرحل - كما رأينا - سريعا . وتلاعب الاحلام بالفتاة ،
فتروح ترسم خيالات للفارس المنتظر ، ان الذي يدخل فجأة عليها ،
فياخذها بين احضانه ، ويطير الى البحار والجبال والغابات . ان دينيز

برهان آخر على التخريب الهائل الذي تمارسه الاوضاع اللاانسانية في مجتمع متخلف بحق المراهقة ، والمرأة عموما . ان هذا التخريب لا يقتصر على المرأة في طبقة معينة ، فالثرية تمتهن انسانيتها ايضا تحت الف ستار .. تماما كما تمتهن انسانية البقايا .

كانت لفياض في فتوته علاقة بامرأة مشبوهة ومجنّبة ، وقد حذر الجيران أمه من هذه العلاقة ، ولكن أمه لم تنس ان هذه المرأة هي الوحيدة التي شجعتها حين اعتقل ابنها ، وهي التي ذهبت الى المعتقل تحمّل طعاما وسواه . أما الاب ، فلم يكتف باستنكار موقف الجيران ، بل حرب ان يلقاها بنفسه (١) .

مثل هذا الموقف التقدمي من بفي ، أو شبه بني ، لا يتكرر حين يشبه فياض ، ويتجول في حي المومسات قرب ساحة البرج : « البفي مغلوقة آثرت الراحة على الكدح .. وبرغم الدوافع فانها امرأة رخيصة ، وأي رخص اكثر من ان تكون مبيعا لكل مغمور .. وتسمي ذلك شغلا .. وتضحك فوق ذلك ! » (ص ٢٤٢) . هذا ما يقوله فياض أو حنا مينه ، أما لينين فيقول : « ان البقايا ضحايا المجتمع مرتين » . ان حنا يعد البفي تاجرا ، ولكنها في الواقع سلعة تجارية . وهو يعدها مسؤولة مع تقدير الدوافع ، فأين هي اذن مسؤولية النظام السائد الذي يخلق ويديم هذه الظاهرة ؟ هل في دخيلة الانسان حقا ما يقول له : بع نفسك ؟ أم ان القوى الموضوعية تفعل فعلها ، ومنه في بعض الحالات التسلل الى داخلية الضحية مما يوهم بتأصل الخطأ فسي النفس . ان فياض ينكر على المومس ان تنادي « ماما » (ص ٢٤٢) ، كما ضمن عليها بالضحك . قبحاذا يختلف عن زميله العامل في ورشة البناء ، الذي يعدّ ممارسة الجنس مع بفي كل اسبوع ضرورة لتجديد النشاط الجسمي ، وكأنه يتناول وجبة دسمة ؟ وأين هذا كله من موقف فياض في مطعم الجبل (ص ٧٢ ، ٧٦) ، حيث يدرك جريمة النظام في قتل العواطف البشرية ، والجسد البشري .

٣ - تشريح الرأسمالية اللبنانية :

تنهض المعالجة الروائية للواقع اللبناني على يد حنا مينه الى مستوى

(١) المرأة الوحيدة التي تناضل في الرواية ، وهي تلك التي تقوم بإبصال فياض من ساحة البرج الى مطعم الجبل تنفيذاً لمهمة حزبية ، هذه المرأة لم تحظ بغير سطوور قليلة (ص ٥٣) وقد كانت قيمته أن تمد الرواية بنفس جديد .

أكمل التحليلات العلمية . فلبنان ، وهو ميدان الرواية ، ارتسم عبسّر الصفحات الطويلة والحيوات الفائرة على حقيقته : « بيروت فاضلة .. بيروت باكر .. وانا أغني امام هذه البكاراة التي لا تعالج الا بالـ Devisé (١) (ص ١٨٢) . ان المال هو الخاتم السحري في لبنان : « كل رذيلة ممكنة اذا دفع ثمنها .. وفي وسع الانسان لا ان يبدل مهنته فقط ، بل هويته وشخصيته وبيئته وماضيه كله اذا دفع » (ص ٧٨) . لقد حتم هذا الوضع استثناء الانتهازية ، ليس في الطبقات العليا وحسب ، بل في الطبقات الدنيا ايضا . وهذا السائق الذي يرافقه ابو روكز يجسد ذلك أيما تجسيد مرددا بشطارة ولا مبالاة ، واندفاع (شرالوب) . كما ان هذا الوضع أصاب الجميع بدءا الكلب البورجوازي : « رغبة مجنونة تمتلك الجميع في الاثراء ، دون اي اهتمام بالوسيلة .. ورغبة مماثلة تمتلك الجميع في نسيان منشاھم .. ميكافيلية صريحة .. الكنائس تمتلئ بالمصلين دائما .. وأحسب ان الجميع في ختام صواتهم يطلبون غسالات وثلاجات وسيارات » (ص ١٧٥) . هذا ما يسطره جوزيف في احدى يومياته .

ان التمايز الطبقي حاد في لبنان جدا . فبين كرم الزيتون وشارع الحمراء مثلا فارق هائل ، ولذلك لا تقف عمامة الحرية على الجبين بنفس المقدار (انظر ص ٣٢) لكن هذا لا يحول دون ان يجد الجميع في لبنان مخرجا . هل يجسد مطعم الجبل لبنان ؟ القضايات ، والازلام ، والتجارة بالجسد ، والقمار ، والاستيلاء على المطعم الصغير الذي افتتح في موقع قريب ، والميتر (المعلم) الذي يدير المطعم لصالح صاحبه ، جامعا بين النضال والخواتم الذهبية . أم ان لبنان هو كما يقول فياض في نفسه : « لبنان ليس مطعم الجبل ، ولا ساحة البرج .. لبنان كسروان وطرابلس وصيدا وصور وبيروت نفسها .. لكنه ليس مطعم الجبل ولا ساحة البرج » (ص ١٦٥) .

على أرض لبنان هذه ، تحركت الرواية . تحرك نضال فياض وخليل وجوزيف ورفاقهم ، ويتحرك متصديا للمهمات التاريخية ، متخطيا كل العقبات ، البادي منها في الجبهة المعادية ، أو المتسلل الى الصفوف المقاتلة « فقراء ضد الفقراء .. وعمال ضد العمال .. مضللون .. يهوذا لا يزال حيا بيننا » (ص ٦٠) ، مؤكدا اننا بحاجة الى كل الجنون ، لا الى

(١) « العملة الصعبة » او الاجنبية هي المقصودة من العبارة الفرنسية .

بعضه كما يقول فياض أو حنا مينة (١) . والجنون المقصود هو جنون التجديد والتقدم ، جنون الخروج على المألوف . لقد اعتبر كل الذين يئندوا في البدء مجانين (انظر ص ٣٤٠) . ان هذا الجنون هو الذي يكسر الناموس السائد المعطل لقوانا ، المعوق لحياتنا .

لدى التعمق في ثنايا هذه الرواية يتجلى الاثر الديني المسيحي في اسلوب كاتبها ، اكثر بكثير مما تجلى في بناء الشخصيات وتفكيرها . والادلة وافرة ، ففي التصوير يردد ذكر الايقونة مرارا (انظر مثلاً ص ٧٥) ، وتحتشد الاساطير الدينية والاخبار والاشارات على نحو ملفت : آدم وحواء والتفاحة ، ياجوج ومأجوج ، خمر ، قانا الجليل قيامة اليعازر ، المكان المقدس ، الخطيئة ، الناموس . . ولا تغيب عن بال الكاتب مزامير داوود والوصايا العشر ، والزيتونة المباركة التي يشبه بها خيلا . ويبلغ هذا الامر مداه حين يترك بصماته على صياغة الجملة « ملعونة أنت أينما النافذة » (ص ٢١٦) ، « ملعونة كل الضرورات من الازل والى الازل » (ص ١٨٦) ، « هذا هو ابني الذي به سررت » (ص ٣٥١) . الخ .

ومن ناحية اخرى ، فالرواية تحفل باستطرادات طويلة وغزيرة تكاد تشتت القارئ وتوقعه في تيه ، وأبرز مواقع ذلك حين يشرع بالحديث عن مطعم الجبل ، فيذكر طاولة البكرة في ست صفحات (ص ٦٦ - ٧٢) ، ثم الفتاة التي يقتلها عشيقها المفلس في الطابق العلوي (ص ٧٢ - ٧٦) ، وكذلك الحديث بين أم بشير وأم العروس (ص ١٢٦ - ١٢٧) ، وما تبادله السائق مع أبي روكز (ص ٢٧٧) ، وما دار بين أبي شحاده وأبي روكز (ص ٢٩٥ - ٢٩٦) ، وما يقصه ابو روكز (ص ٣٠٤ - ٣٠٥) . ان هذه الاستطرادات قد لا تقدم مبررا نفسيا ، فكل ما في تجربة الكاتب الكاوية عزيز وغال ، وليس من السهل أن يغفل جزءا او اشارة ، ولكن هذا لا يرد الاحتجاج الروائي ، ان العمل ليس تسجيلا لتاريخ شخصي .

اما اعتماد الكاتب على المونولوج ، وهو من أحدث الوسائل التعبيرية الفنية في الرواية ، فانه يقع في تشويش ، اذ يطول ويمتد في بعض

(١) فكرة « الجنون » والتي تعني الخروج عن المألوف ، الثورة ، كسر الطسوق ... الخ فكرة يرددها الكاتب في كل فرصة سانحة .

الاحيان (لاحظ ما بين ص ٨١ - ٨٤ ، وكذلك ما بين ص ٨٩ - ٩٢) .
دون ان يكون لهذه الاطالة ما يبررها . وفي مواضع أخرى يستعين
الكاتب للبدء بالمونولوج بعبارات خاصة لا تبدو في رأينا مناسبة ، كقوله :
« قال عقلها ، قالت هي » (ص ٢١٦ - ٢١٧) ، أو : « قال في نفسه »
(ص ٢٢٤) ، أو : « وصاحت به نفسه .. وصاح بها » (ص ٢٠٠) .
الا يمكن الانتقال من الحوار مثلا الى الوصف الى التحليل الى المونولوج
دون الاعتماد على هذه العكازات ؟

ان هذه الملاحظة تنسحب على كثير من مواقع الرواية الحساسة ،
فحين يريد الكاتب العوص في دخيلة بطله يقول مثلا : « حاجة أخرى
رغب فيها : » (ص ٨٥) ، ويلي النقطتين الحموديتين بيان تفصيلي
مسهب . وحين يرد ذكر أبي روكز في الصفحة نفسها يقول « وعلى
ذكر أبي روكز يتساءل : » ويلي النقطتين تفصيل للمقصود .

بالرغم من هذه الملاحظات الفنية التي ختمنا بها جولتنا في هذه
الرواية الزاخرة ، يمكننا القول ان رواية « الثلج يأتي من النافذة » من
آثار الواقعية الاشتراكية الجيدة والنادرة في أدبنا الحديث ، قبيل
النكسة ، وبعدها .

خاتمة

لقد حاولنا في هذه الدراسة ان نقدم نظرة عامة عن الادب السوري ما بين نقطتين حرجيتين في تاريخنا الحديث ١٩٦٧ - ١٩٧٣ ، من خلال الايديولوجيا التي يبثها . وقد وجدنا من خلال هذا المنظار ان اكثر الادباء الذين درسناهم ينتمون الى فئات بورجوازية صغيرة ومتوسطة . ولا عجب ، فهذه الفئات تسيطر على الحركة الثقافية في سورية منذ أواخر الخمسينات ، كما سيطرت منذ ذلك الوقت ، اكثر فاكثر ، على السياسة والاقتصاد . ومن هنا ، فان القضية الوطنية قد برزت كأهم قضية في الادب السوري خلال الفترة المعنية هنا . ومن المعلوم ، ان اكثر ما يباعد بين البورجوازية من جهة ، والبورجوازية الصغيرة والمتوسطة من جهة اخرى ، قضية التحرر الوطني ، والموقف من الامبريالية . ان معاداة الامبريالية من قبل البورجوازية الصغيرة ، في ظروف بلد متخلف ، قد تتصاعد - وهذا ليس بالنادر - الى درجة تبديل المعسكرات ، اي الانتقال من مواقع بورجوازية صغيرة الى مواقع بروليتارية او شبه بروليتارية . وهذا ما حصل - على سبيل المثال - لسعد الله ونوس الذي ادخل المسرح السياسي - او مسرح التسييس - كشكل جديد ملائم للمضمون الادبي الجديد .

لقد كان لهزيمة حزيران اثر بالغ في الفئات البورجوازية الصغيرة من الادباء السوريين . اذ عبرت عن فشل الطبقة التي يمثلونها على كافة الاصعدة . حتى الفئة الوجودية منها ، ادخلت المجتمع العربي في ازمتها الوجودية . بينما وجدت فيها الفئة الليبرالية فرصة لهجوم مزدوج ، من جهة ضد الاقطاع والعقليات « الشرقية » التي تمثلها فكريا ، ومن جهة اخرى ضد البورجوازية الجديدة ، بكل تجريبيتها وتعسفاتها وتخططاتها . اما الذين تسلحوا بالنظرة التاريخية العلمية وبالمادية الجدلية ، وهم رسل الواقعية الاشتراكية بحق ، فلقد كان حزيران بالنسبة اليهم مرتبطا مع ظاهرتي التخلف والامبريالية ، ومع قيادة البورجوازية الصغيرة للمرحلة،

ولم يكن بحال أمرا معجزا او مصادفا .

ان الطبقة الطبقية للبورجوازية الصغيرة قد تغيرت خلال الفترة التي تناولناها ، وتطورت الى بورجوازية الدولة بما فيها من بورجوازية بيروقراطية ، وميليتارية ، وتكنوقراطية . وهكذا فقد صارت طبقة ذات امتيازات ، يهددها الصراع مع الامبريالية . كما صار التحويل الاشتراكي مناقضا لمصالحها . ولعلها لم تكن لتطمح الى اكثر مما حصلت عليه . ان هذا الطموح المحدود يفسر ذلك الغموض في رؤية المشاكل الاجتماعية والوطنية ، كما يفسر تلك اللاجدرية في حلها . ان هذا الغموض ، وهذه اللاجدرية ، ترتبط جميعا بالتذبذب وقصر النفس المعروفتين لدى البورجوازية الصغيرة . ولعلنا لا نبعد عن الحقيقة ان ربطنا هذه الظواهر الاجتماعية النفسانية مع هيمنة القصة القصيرة على الادب السوري ، يليها الشعر ، في الوقت الذي لا زال فيه عود الرواية والمسرح غضا .

ان القصة القصيرة تناسب - في جملة ما تناسب - قصر النفس ، وغياب الرؤية الشاملة ، والاهداف البعيدة ، والاتفاق في العموميات ، وحصر الاختلاف في الجزئيات ، وهي أمور ، اذا كانت في الواقع غير محتومة وملزمة ، فانها في الادب السوري لا تحتاج الى كبير عناء في كشفها . اما الشعر ، فلقد ارتبط شكله الكلاسيكي بالطبيعة الرجعية للادباء ، ولا نستثني من ذلك الا اسماء نزره جدا .

ان الادب السوري اليوم ، مقبل على تطورات جديدة ، يمكننا ان نقول عنها ، بعد كل الذي رايناه في هذه الدراسة ، وبالاستقراء والتحليل لا التنبؤ والتخمين ، ان الغلبة فيها لن تكون لايدىبواوجيا البورجوازية الصغيرة ، ولا للقضية الوطنية بالمفهوم البورجوازي . ولقد بدأت طلأع هذه التطورات تفرض نفسها بالفعل في الحياة الادبية السورية .

ان الادب البورجوازي الصغير ، وحين كان في اوجه ، لم يجد مرة واحدة اختلافا بين حرب تحرير شعبية وبين حرب عسكرية نظامية ، مع ان ايا من الطرفين ينفي الآخر . كان يريد القتال بأي شكل ، كي يسترد الوطن شرفه المهدور ولذلك راينا حيدر حيدر مثلاً يقدر بوط الجندي كما يقدر كوفية الفدائي ، والمباغلة التي هزت الادب بعد تشرين ١٩٧٣ ، بقدرة المقاتل العربي ليست بعيدة عن صورة الفدائي الاسطورية . ان هذه الدلائل جميعا تؤكد عدم الثقة بقدرة الجماهير ، وضعف الارتباط بها ..

كما ان تسبب الادباء السوريين عامة ، قد اثر في انتاجهم الادبي

تأثيرا كبيرا ، من حيث ضмор واهتزاز تجربتهم السياسية ، ايا كان تصنيفها . لقد فوت الاديب السوري على نفسه تجربة العمل الفدائي ، والانخراط في المنظمات الجماهيرية ، او في ابسط الاحوال الارتباط بالجماهير بأي شكل من الاشكال خارج حدود المنصب الاداري الاعلامي او النقابي او الوظيفي على العكس مما كان مثلا للاديب الفلسطيني . . .
* * * ثمة كلمة اخيرة عن عملنا المشترك :

ان كل فصل في هذه الدراسة قد انجز بصورة مشتركة تماما . ولا شك ان التطابق لم يكن متحققا ، كما انه لم يكن هدفا . ان الاتفاق على المسائل الاساسية هو المهم ، اما المسائل الثانوية فقد كان حلها يجري من خلال جلسات العمل الموضوعية الطويلة ، بما في ذلك تقديم تنازلات متبادلة . ان العمل المشترك صعب حقا . لكننا ، على الرغم من كل الصعوبات التي لاقيناها ، نرى انفسنا الآن ، وقد انتهينا منه ، اكثر اقتناعا به . ان صعوبة العمل المشترك ليست في الواقع سوى احد مظاهر صعوبة بناء الاشتراكية . فالعمل المشترك هو الشكل الاشتراكي للعمل : التعاون الطوعي لانتاج قيمة لصالح المجموع . والصعوبة تنبع قبل كل شيء من تلك التربية ، والتأثيرات الاجتماعية اليورجوازية التي تحقق الفرد بالفردانية ، وتشعره بالتميز والتفرد ، وما يتبع ذلك من نزعة السيطرة واطهار الذات وقرض الآراء وتعميم المواقف . لا شك ان الصراع الفكري محبذ وضروري لانه تقدمي . ولكن اذا لم يكن الصراع ديمقراطيا ، فانه يصبح متسلطا فكريا ورجعيا . ونحن نرجو ان تتكرر محاولات العمل المشترك من سوانا ، فعلى المرء ان يناضل ضد نفسه ايضا ، بقدر ما للبورجوازية من نصيب في هذه النفس . كما نرجو ان يفيد من تجربتنا كل الذين توجهنا اليهم فيها . الادباء والنقاد السوريون ، واليساريون منهم خاصة ، المنتظعون للعمل السياسي اليومي بهذا الطابع او ذاك من الجماهيرية والاشتراكية ، جماهير القراء التي لها مصلحة في قيام نقد وادب اشتراكي ينهي الضباب السائد .

فهرس

رقم الصفحة

الموضوع

٥

مقدمة

الفصل الاول

شواهد المجتمع القديم

١٤

عبد السلام العجيلي

٣٥

الفة الادلبي

الفصل الثاني

الليبرالية والنيات الحسنة

٦١

كوليت خوري

٦٩

غادة السمان

الفصل الثالث

من الوجودية الى الماركسية

٩٧

جورج سالم

١١٨

مصطفى الحلاج

١٣١

هاني الراهب

١٤٩

وليد اخلاصي

الفصل الرابع

احتضار البرجوازية الصغيرة

وفوضويتها وعقمها

١٧٨

صدقي اسماعيل

١٩٢

حسيب كيالي

٢١١

زكريا تامر

٢٣١

علي الجندي

الفصل الخامس

البرجوازية الصغيرة تتلمس الطريق

٢٥٣

حيدر حيدر

٢٦٤

ممدوح عدوان

٢٧٩

علي كنعان

٢٩٥

محمد الماغوط

ملحق الفصل الخامس

٣٠٩

البطل الشعبي في الادب السوري

الفصل السادس

شواهد المستقبل الاشتراكي والمجتمع الجديد

٣٢٩

شواهد المستقبل الاشتراكي والمجتمع الجديد

٣٥١

سعد الله ونوس

٣٦٤

فارس زرزور

٣٨٠

حنا مينه

٣٩٥

خاتمة

الأدب والأيدولوجيا في سورية

أثار هذا الكتاب طوال السنوات العشر التي انقضت على صدوره أول مرة ، من الاهتمام ما لم يتوفر لسواه ، لدى الكتاب والنقاد والمفكرين والقراء ، داخل سورية وخارجها ، وكان بحق منعطفاً هاماً في الحركة النقدية .

لقد تناول المؤلفان بالتحليل المعمق والمستفيض والجريء الايدولوجيا في الانتاج الأدبي ، وايدولوجيا المبدعين ، وذلك من خلال أبرز ما ظهر في سورية فيما بين ١٩٦٧ - ١٩٧٣ ، وعلى أساس المادية التاريخية ، فجاء الكتاب بذلك محاولة رائدة وجذرية وشاملة لفهم أدبنا في مجرى الصراع الطبقي . وتبدو أهمية هذه المحاولة مضاعفة في هذه الفترة الحرجة من العمل الأدبي والنقدي ، من العمل الثقافي والسياسي .

دار الحوار للنشر والتوزيع

سورية - اللاذقية - ص ب ١٠١٨

